VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com


domus
845
Architettura/Design/Arte/Comunicazione
Architecture/Design/Art/Communication
Febbraio/February 2002
Euro 7.75
Periodico mensile/Spedizione in abbonamento postale 45%/art.2/comma 20/B, legge 662/96 Filiale di Milano

cesana

PROBABILMENTE LE MIGLIORI CABINE DOCCIA

Linea Verde - Serie Logic mod. Active

Cabina doccia ad angolo multifunzione e piatto doccia con pannello di ispezione. La colonna centrale comprende oltre al sistema doccia, il miscelatore termostatico che consente l'attivazione e la regolazione dell'acqua, sia dall'interno che dall'esterno, ed il deviatore a tre vie che comanda: il soffione doccia regolabile, sei bodyjet orientabili e la doccetta a telefono con funzioni di massaggio.

Per ricevere il catalogo e informazioni sui punti vendita telefonare al Numero verde 800-393949 o inviare questa pagina con i propri dati a: Cesana Spa Via Dalmazia 3 Vimercate 20059 (MI)

DOMUS 2002



i Satelliti S/180. Postazioni operative autonome per lo spazio ufficio contemporaneo. Neutra. Contenitori di supporto per gli strumenti informatici. Proposte innovative per un ambiente di lavoro flessibile e personalizzato. Soluzioni costruttive semplici, accurato disegno dei particolari, selezionata scelta dei materiali e facilità di utilizzo. Tecnologia e comfort.

i Satelliti S/180. Autonomous task stations for the contemporary office space. Neutra. Support case pieces for computing instruments. Innovative offerings for a work setting that's customized but also flexible. Simple constructive solutions, painstaking design of detailing, highly select choice of materials and ease of use. Technology and comfort.



vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor Australia Pty

UNIFOR

UNIFOR via Isonzo, 1
22078 Turate (Como) Italia
tel. 02/967191

Milano 02/76009024
Roma 06/3234386
Napoli 081/7644082

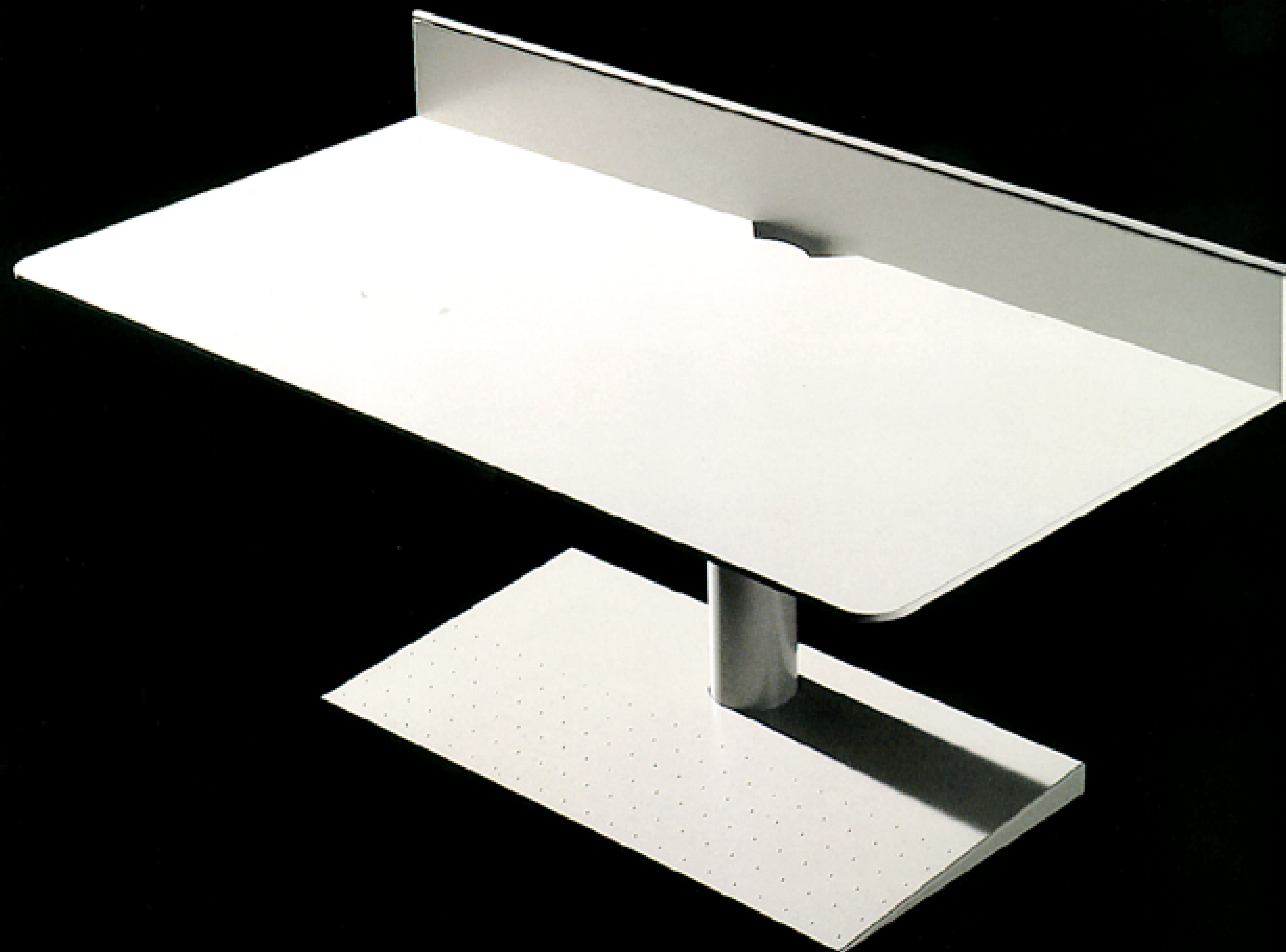
Bologna 051/6311368
Bolzano 0471/630630
Mestre-Venezia-Padova
049/8791870
Perugia 075/5002715
Pistoia 0573/975458
Bergamo 035/4540450
Reggio Emilia 0522/673253
Udine 0432/480494
Torino 011/5628055
Trento 0461/828930
Verona 045/567066

France 01/40127717
U.S.A. 212/6733434
Australia 02/96529552
03/96022320
Singapore 65/2211822

Austria 01/5354075
Belgium 02/5311350
Brasil 021/38737000
011/55056655
Canada 0416/3641011
Chile 02/6391421
Denmark 0045/45761516
Germany 089/288165-12
030/8804730
Great Britain 0207/3232325
01753/670045
Greece 01/7291001
Holland 010/2112050
020/3472130

Hong Kong 852/28989777
Hungary 01/2030320
Indonesia 021/5304678
Ireland 01/2343869
Israel 09/7442881
Japan 03/37578142
03/57982231
Malaysia 603/26953112
New Zealand 04/3850258
Norway 0047/22441550
Philippines 02/3624258
02/3646118
Poland 022/6319225
Portugal 0253/689200
Russia 095/7872045
Spain 093/4124635
Sweden 08/4428360
Switzerland 041/7905454
Thailand 02/7123710
Turkey 0212/3274230

i Satelliti S/180. F&L Design

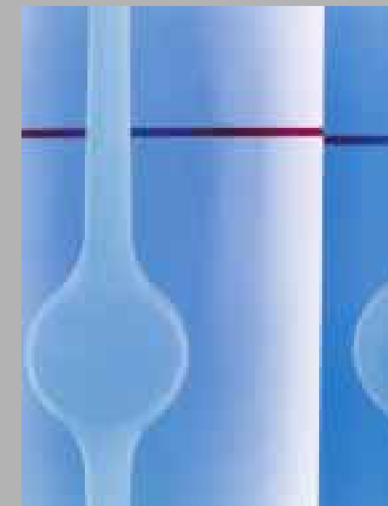


UNIFOR

domus

Abbonati!
Ogni mese Domus
definisce il mondo
dell'architettura
e del design

Subscribe!
Every month
Domus defines the
world of architecture
and design





Abbonati a Domus compila e spedisci la cartolina che trovi qui accanto oppure telefona al numero verde 800 001199 e-mail uf.abbonamenti@edidomus.it fax 039 838286

domus

Outside Italy You can subscribe to domus using the card opposite or telephone +39 0282472276 e-mail subscriptions@edidomus.it fax +39 0282472383

45 hotel all'insegna del design per vacanze davvero esclusive: Herbert Ypma ridefinisce i canoni dell'ospitalità tradizionale in un volume da collezione.
256 pagine,
527 illustrazioni
39.000 lire
anziché 55.000 lire

italian edition



Abbonamento

Italia

Desidero abbonarmi a Domus
☐ Annuale (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino" £.120.000 anziché £.165.000
☐ Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino" £.110.000 anziché £.165.000 (allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

Effettuate la spedizione al seguente nominativo:
(scrivere in stampatello)

Cognome
Nome
Indirizzo n°
Località
Cap Prov
Telefono Fax

Scelgo la seguente modalità di pagamento:
☐ Bollettino postale che mi invierete
☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus S.p.A.
☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Carta n°
Scadenza
Data Firma

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è Teleprofessional S.r.l., via Mentana 17/A, 20052 Monza (MI)

P031

Editoriale Domus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO (MI)

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n.7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. Z/60776I/TM/7377 del 17/4/85)

Subscription

outside Italy

I would like to subscribe to Domus
☐ Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US$ 103 ☐ DM 224 ☐ Euro 114,65
☐ Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US$ 138 ☐ DM 300 ☐ Euro 153,38

Please send the subscription to the following address
(please write in block capitals):

Name
Surname
Number & Street
Town Postal code
State/Region
Country
Telephone Fax

☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, Via A. Grandi, 5/7 – 20089 Rozzano – (Milano) – Italy
☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/01 – c/o Comit – Assago Branch – (Milano) – Italy
☐ Please charge my credit card the amount of:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Card number
Expires
Date Signature

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only for the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising there from. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies for the purpose of informing you of new publications, offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy, is responsible for processing your private data.

P031

Editoriale Domus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

PLEASE AFFIX POSTAGE



B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

George, sistema di sedute progettato da Antonio Citterio.

Per conoscere il Rivenditore più vicino, contattate:
B&B Italia - numero verde 800 018 370
e-mail: bebi@bebitalia.it www.bebitalia.it

B&B ITALIA
Qualcosa che vale nel tempo

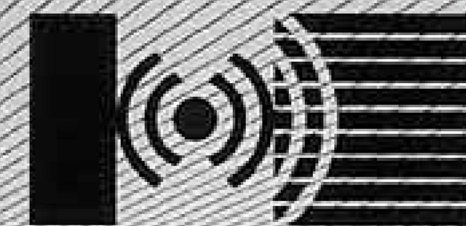
Showroom Europe B&B Italia London, 250 Brompton Road - **B&B Italia Köln,** Hohenzollernring 74 - **B&B Italia Hannover,** Osterstrasse 31 - **U.S.A.: B&B Italia New York,** 150 East 58th Street **B&B Italia Seattle,** 1300 Western Ave. - **B&B Italia Washington,** 1300 Connecticut Ave. **Other countries: B&B Italia Sao Paolo,** Rua Alameda Gabriel Monteiro da Silva 1406 - **B&B Italia Belo Horizonte,** Rua Santa Caterina 1222 Lourdes - **B&B Italia Seoul,** 99-4 Moonhwa bldg., Nonhyun-Dong, Kangnam-Gu **B&B Italia Tokyo,** Ebisu Prime Square 1F 1-1-40 Hiroo Shibuya-ku **B&B Italia Osaka,** 3-5-7 Honmachi Chuo-ku (Opening April 2002)

Fantoni Spa
33010 Osoppo / Udine / Italy
Tel. +39 0432 9761
Fax +39 0432 796400
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

akustikwallsystem

Il design dei materiali Fantoni introduce un nuovo concetto: migliorare non solo l'estetica e la funzionalità, ma anche il comfort acustico dell'ufficio. Grazie alla loro struttura fonoassorbente, i tamponamenti Topakustik abbattono i fastidiosi riverberi e qualificano lo spazio con un innovativo materiale d'architettura. Un unico sistema di pareti per organizzare, valorizzare, cambiare la vita in ufficio: dalle partizioni divisorie alle pareti attrezzate, dall'open space al combi office. Design: Mario Broggi+Michael Burckardt.

Topakustik = meno riverbero del suono, maggiore qualità dello spazio ufficio.



fantoni

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

*** Only for Usa & Canada**

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

STRUCTURE + PANELS + TABLES + SHELVING
= OREZERO®
SISTEMI

SHELVING
twister
design D'Urbino, Lomazzi
Cameo Carlo Poggio

EUROPE Quattrocchio srl
Tel. 0131 445361 • Fax 0131 68745
www.zero-system.com • info@zero-system.com

USA ZERO U.S. CORP.
Tel. 401 724-4470 • Fax 401 724-1190
www.zerous.com • info@zerous.com







La necessità di rendere un locale di provincia moderno ed accattivante in un contesto di forti preesistenze - massicce murature portanti e i caratteristici soffitti in legno e tavelle in cotto – ha portato a scelte formali che, pur nella propria marcata autonomia, non portassero ad occultare le vecchie strutture ma, al contrario, le valorizzassero con un gioco di luce e di contrasti.
La ristrutturazione dell'antico involucro edilizio si completa con l'inserimento di parti "nuove" fortemente caratterizzate sia nelle forme sia nei colori come gli elementi a soffitto in cartongesso illuminati internamente in arancio, gli arredi in legno laccato bianco con finiture in pelle rossa e zoccolature inox, il bancone d'ingresso con neon colorati con piano in Corian® dalla particolare morfologia.

Stefano Arch. Severi

Code - Food & wine



In questo contesto si comprende la scelta delle particolari tende perimetrali a rullo come fogli d'acciaio sospesi colpite da fluorescenze colorate e da bagliori a fascio stretto in un gioco di luci dove all'illuminazione indiretta delle antiche strutture lignee si contrappongono bolli di luce concentrata sulle attuali emergenze.

Lo Studio dell'arch. Stefano Severi si occupa di architettura, design ed interior design. Studiando l'evoluzione dei modelli di vita nel nuovo millennio, sviluppa proposte articolate per una migliore qualità della vita: spazi abitativi, spazi commerciali, luoghi per la cura del corpo e del divertimento.

stefano arch. severi
Via U. Da Carpi 89
41012 carpi(mo)
tel. 059 642013
fax 059 692797
www.stefanoseveri.com
info@stefanoseveri.com





Tutto intorno alla finestra

Silent Gliss
Via Reggio Emilia, 33 - 20090 Redecesio di Segrate (MI)
Fax 02.21.33.288 - Tel. 02.26.903.1
www.silentgliss.it
e-mail: marketing@silentgliss.it
800-040339

Avete mai avuto l'impressione che il vostro sistema CAD rendesse il lavoro più noioso e complicato?

Confusi? Con Revit non lo sareste!

Revit è l'applicazione CAD delle generazioni future. Grazie alla sua facilità d'uso, Revit vi garantisce la massima flessibilità di lavoro, consentendovi di usare elementi reali quali porte, finestre, muri e tetti.

Niente più polilinee, livelli, blocchi o variabili Tilemode in vista. Revit consente agli architetti ed ai professionisti del settore edilizio di effettuare modifiche in qualunque momento e in qualunque fase della progettazione, assicurando la più completa uniformità di tutti i disegni, le viste 3D, le planimetrie, le sezioni, le alzate ed i programmi di lavoro.

Revit è più veloce, semplice, e più creativo di qualsiasi altra applicazione CAD esistente.

Per scoprire la gamma di opzioni proposte da Revit, richiedete subito il CD gratuito, inviando semplicemente un messaggio di posta elettronica all'indirizzo: **CD23@revit.com**



Una rivoluzione nella progettazione



www.revit.com

Tel: +44 (0)1635 587 800



Domus Academy nasce nel 1983 come scuola post-universitaria e laboratorio di ricerca e promozione culturale nei campi del Design, del Fashion Design, del Management, dell'Interaction e del Web Design.

Domus Academy was established in 1983 as a post-graduate school and a cultural laboratory of research in the Design, Fashion Design, Management, Interaction and Web Design fields.



Interior Design Institute, nata nel 1960, è la scuola di specializzazione parauniversitaria per la formazione a tutto campo sui temi dell'Interior Design.

Interior Design Institute, born in 1960, provides for highly specialized professional training of Interior Designers.

Interior Design 2002

Da tre anni Domus Academy e Interior Design Institute organizzano un corso che indaga i temi più avanzati dell'Interior Design. La proposta per il 2002 è di passare da un corso a un percorso. Fil rouge de l'esperienza è la relazione con le tecnologie, dall'IT all'uso dei materiali intelligenti.
I tre appuntamenti disegnano un percorso completo che offrirà, a chi lo seguirà interamente, una conoscenza del complesso panorama di approcci, problematiche e tendenze legate ai temi dell'Interior Design, nonché la possibilità di sperimentarsi in tre valide esperienze progettuali.
Per chi invece ha poco tempo a disposizione, è prevista la possibilità di partecipare a un singolo corso oppure ai primi tre giorni di conferenze.

For the last three years, Domus Academy and Interior Design Institute have held a course addressing the latest Interior Design themes. Our proposal for 2002 is to move from a course to a path. The relation with technologies - ranging from IT to the use of intelligent materials - is the key thread in the experience.
The three workshop blocks trace out a complete path. It will offer to those who will complete it an understanding of the complex panorama of the approaches, problems and trends connected with Interior Design issues. They will also have the chance to try their hand in three valid design experiences.
Those who have limited time available may attend one single course, or the first three days of lectures.

shop vision
il progetto della relazione per vendere
design of the selling relationship
Workshop con/with Aldo Cibic
11-22 marzo/*March* 2002

urban domesticity
gli scenari urbani e l'urban furniture
urban scenarios and urban furniture
Workshop con/with Dante Donegani
3-14 giugno/*June* 2002

designing the exhibition
l'exhibit design in musei, mostre e fiere
exhibit design in museums, exhibitions and fairs
Workshop con/with Pier Federico Caliari
23 settembre/*September* - 4 ottobre/*October* 2002

Domus Academy - Gruppo Webegg via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Interior Design Institute via Mazzini 10 20123 Milano Italia Tel. +39 0286463289 Fax +39 0286461353 infoidi@ateneo-idi.it www.ateneo-idi.it

Notte dopo notte gli
apparecchi BEGA mettono
nella giusta luce giardini,
parchi, musei, strade ed
edifici in generale.
Alla luce del giorno si
integrano sobriamente
nell'arredo urbano di ogni
città grazie alle loro forme
pulite ed essenziali.

Distributore per l'Italia:
ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE SRL
Direzione Commerciale
Via Pirelli 26
20124 Milano
tel. 02/ 66 74 51
fax. 02/ 66 74 57 77

BEGA

POSTFACH 3160
D - 58 689 MENDEN
WWW.BEGA.DE

Rigore.

Fulgore.






SELENIA


Jet set
www.buy@alfaromeo.com
166
Alfa 166
Alfa 166.
Benvenuti a bordo di Alfa 166. Un ambiente progettato per il piacere di chi guida: design ergonomico, totale insonorizzazione dell'abitacolo. Cambio a 6 marce di serie. Cinque motorizzazioni: benzina quattro e sei cilindri da 150 a 220 CV, turbodiesel cinque cilindri ad iniezione diretta. Una sicurezza attiva ai massimi livelli: ABS, Traction Control System per evitare lo slittamento delle ruote motrici, VDC per la migliore stabilità anche in situazioni limite.


2+
Due anni di
SuperGaranzia


ALFA ROMEO
Cuore Sportivo

Sopra, la semplicità di una forma disegnata dall'acqua. Sotto, il motore. Zucchetti presenta Isy, il primo miscelatore al mondo con cartuccia a scomparsa. L'unico a darti la libertà di inserire, su una base comune, una scelta infinita di leve e bocche. Isy by Zucchetti è più di un rubinetto. È un sistema rivoluzionario di governo dell'acqua.



water is isy*

isy* by zucchetti, invenzione d'acqua.

*patent pending

ZUCCHETTI

design

design

LEONARDO

televisione

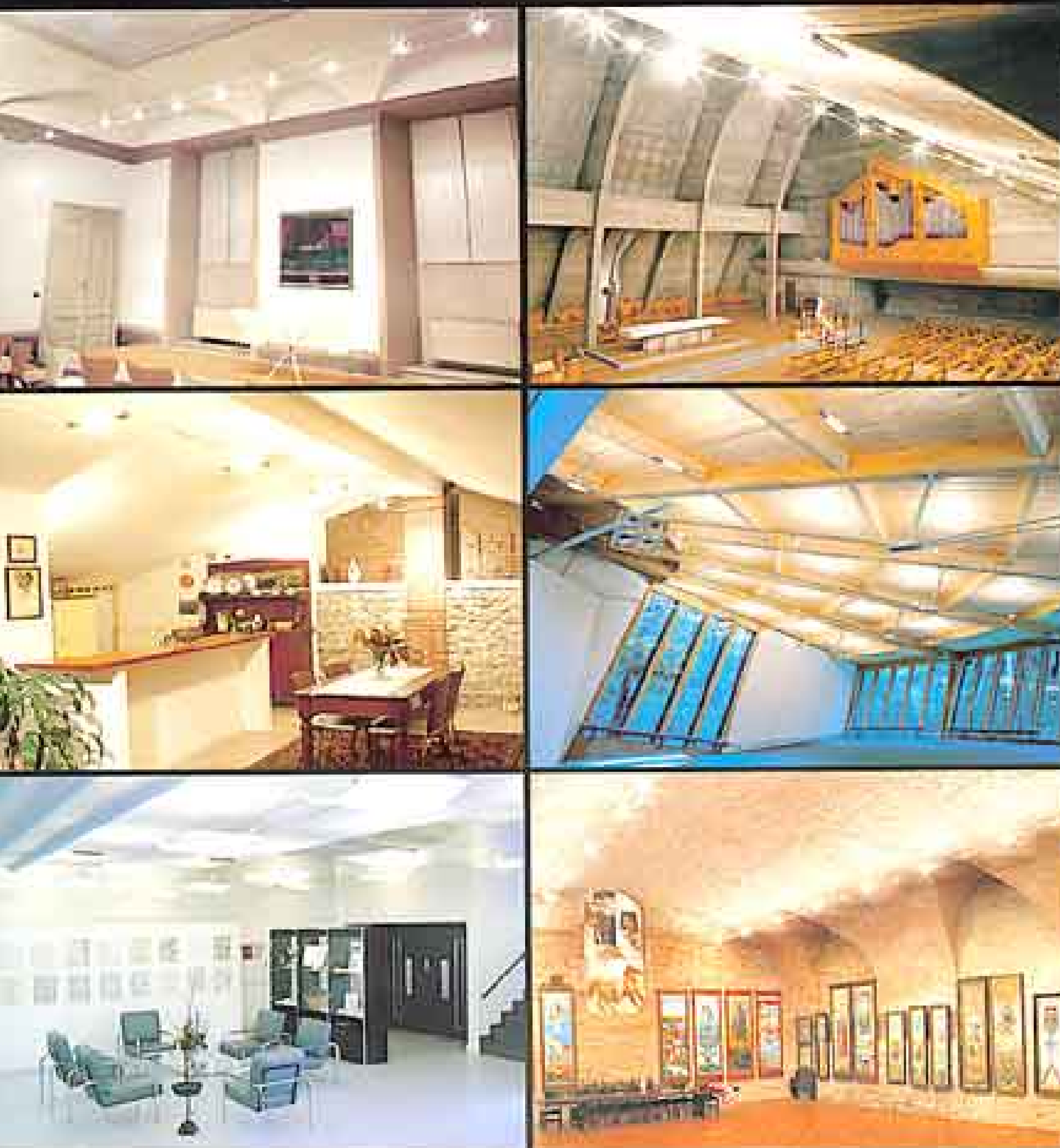


Via Tiburtina 924, Roma 00156 Tel. 06.43224.470 Fax 06.43224.770
leonardo@sitcom.tv www.leonardo.tv wap.leonardo.tv

EUTELSAT

TELE + DIGITALE
FREE CH 113

long



Due cavi corrono
da una parete all'altra.
Sospendono l'illuminazione.
Luce diretta, luce indiretta,
ora disegna, ora è atmosfera.
Si orienta, è fissa,
si riflette, è diffusa.
Tenso è un sistema
di illuminazione sospesa
che può dar vita
a infinite soluzioni.
È componibile
con corpi e accessori,
diversi nella forma
e nella funzione.
Dalle case agli uffici,
ai negozi, ai musei.
Per soffitti ad archi o vetrati,
capriate o volte,
corridoi o grandi spazi.

Il solo con apparecchi
staccabili e riutilizzabili,
grazie a TensoClic,
nuovo connettore brevettato
di Cini&Nils.

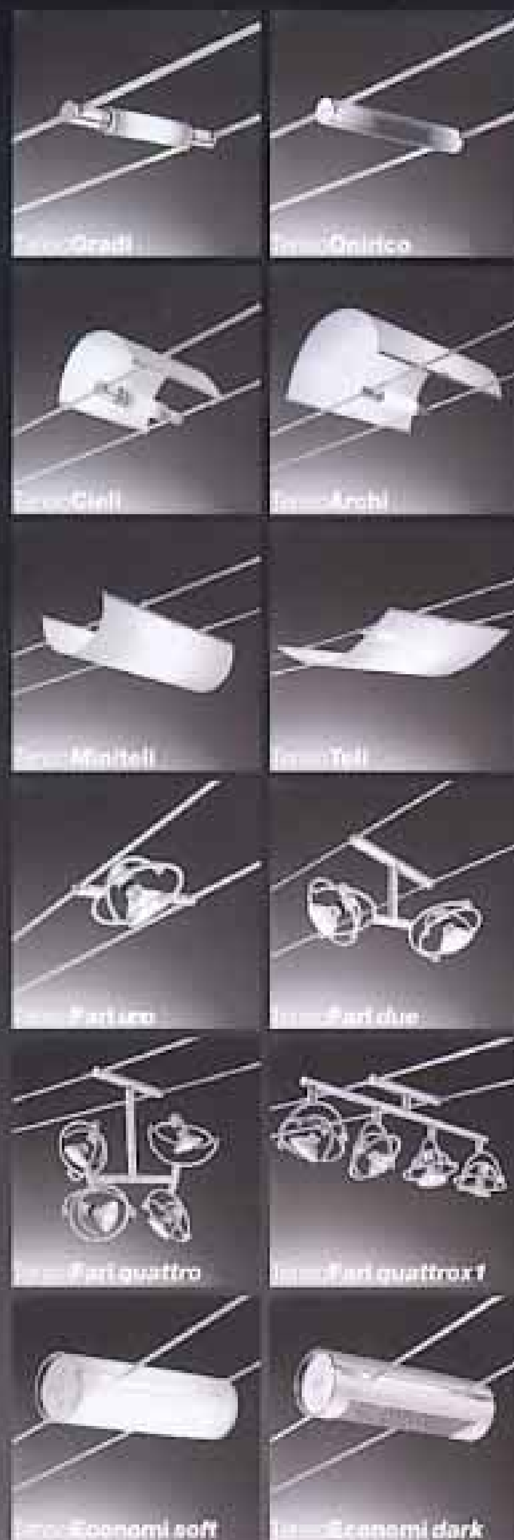
Tenso**Onirico***

* Tenso**Onirico**,
un cilindro da cavo a cavo
con otto diffusori,
nuovi nel disegno
e nella caratteristiche
illuminotecniche.

Design
Franco Bettonica Mario Melocchi



CINI&NILS
idee di luce



Point di Cini&Nils

Sono i nostri più importanti concessionari in Italia presso i quali Cini&Nils ha attrezzato uno spazio espositivo permanente dei suoi prodotti

Campania
Caserta - DIMENSIONE LUCE sas
via Nazionale Appia, 33
tel 0823/495142 - fax 0823/256342

Emilia Romagna
Reggio Emilia - FIMPOLO/LUCE CITTA'
via Fratelli Cervi, 4
tel 0522/380411 - fax 0522/382914

Friuli Venezia Giulia
Udine - PUNTO G.F.
viale Volontari della Libertà, 56
tel 0432/480494 - fax 0432/480494

Lazio
Roma - STIGNANI ILLUMINAZIONE sas
via Ostiense, 230/A
tel 06/5410009 - fax 06/5404775

Liguria
Genova - PVL ILLUMINAZIONE
via Merano, 28/R
tel 010/6500818 - fax 010/6583708
Sestri Levante (GE) - MECI
via Antica Romana Orientale, 60
tel 0185/457000 - fax 0185/485060

Lombardia
Brescia - COSMO ESSERE IN LUCE
via Tosoni, 26
tel 030/305882 - fax 030/3384467
Como - TUTTALUCE
piazza Duomo, 18
tel 031/279136 - fax 031/279136
Gallarate (VA) - GALMARINI EMILIO spa
Via Macchi, 40
tel 0331/796350 - fax 0331/770800
Lissone (MI) - BRUSSOLO ILLUMINAZIONE
viale della Repubblica, 111
tel 039/2143307 - fax 039/2145782
Milano - TUTTALUCE
viale Monterero, 43
tel 02/5455905 - fax 02/5456969
Petosino (BG) - LUCE IN
via Guglielmo Marconi, 11
tel 035/570281 - fax 035/570281

Marche
Pesaro - LUCI&PARTNERS c/o FASE
via dei Peppi, 8
tel 0721/405747 - fax 0721/405747

Piemonte
Novara - F.E.B. srl
corso Trieste, 109
tel 0321/694425 - fax 0321/666391

Sicilia
Palermo - MIGLIORE SONEPAR spa
Accademia, Centro di Illuminotecnica
via E.O. Mandalà, 40
tel 091/6850423 - fax 091/6850685

Toscana
Firenze - MEF
via Panciatichi, 76
tel 055/4382195 - fax 055/4382193

Trentino Alto Adige
Brunico (BZ) - LEITNER HUBERT sas
via Campi della Rienza, 47
tel 0474/571100 - fax 0474/571101

Veneto
Treviso - CENTRO LUCE TESO/
PUNTOCINQUE ILLUMINOTECNICA
viale della Repubblica, 220/F
tel 0422/424591 - fax 0422/420401
Verona - PEDRON spa
via Basso Acquar, 40/42
tel 045/8051400 - fax 045/8051444

Partner di Cini&Nils

Sono i concessionari selezionati che hanno realizzato un'esposizione permanente dei prodotti Cini&Nils

Abruzzi
Vasto (CH) - RAMONDO IDEA LUCE
via Incoronata, 19/B
tel 0873/30451 - fax 0873/3045290

Lombardia
Milano - OVERLITE
via Feltre, 32
tel 02/210121 - fax 02/21012202

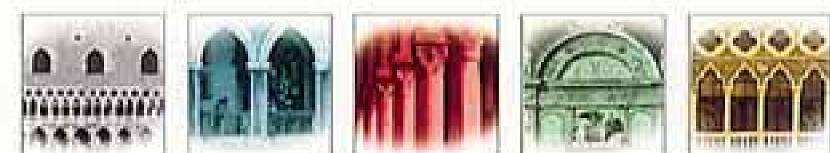
Veneto
Gruaro (VE) - LUCE VIVA srl
via dell'Artigianato, 3/A
tel 0421/71644 - fax 0421/72224

e-mail: info@cininils.com www.cininils.com
numero verde 800 218731

CINI&NILS
idee di luce







i Disegni *i Tradizionali* *l'Antico* *i Prefiniti* *l'Intarsio*

BERTI®
PAVIMENTI LEGNO

35010 Villa del Conte (PD) ITALY Via Rettilineo, 81 Tel. 049 9325011 r.a. Fax 049 9323639,28 www.berti.net e-mail: info@berti.net
Export department: Tel. +39 049 9323621 Fax +39 049 9323643 e-mail: sales@berti.net



Tavolo "Artù". Design: Michele De Lucchi. Da sempre, l'amore per lo stile e per il design ci viene naturale. E da sempre uniamo tradizione e nuove tecnologie. Prendete Artù: un sistema modulare di tavoli dalle molteplici forme e dimensioni. Il piano può essere in legno oppure, se preferite, in Pelle Frau® e con i bordi smussati. D'altronde lo sapete: non ci stanchiamo mai di stupirvi. Lasciatevi confondere dalla bellezza dei prodotti Poltrona Frau: per conoscere il rivenditore più vicino a voi, chiamate lo 0733/909222.

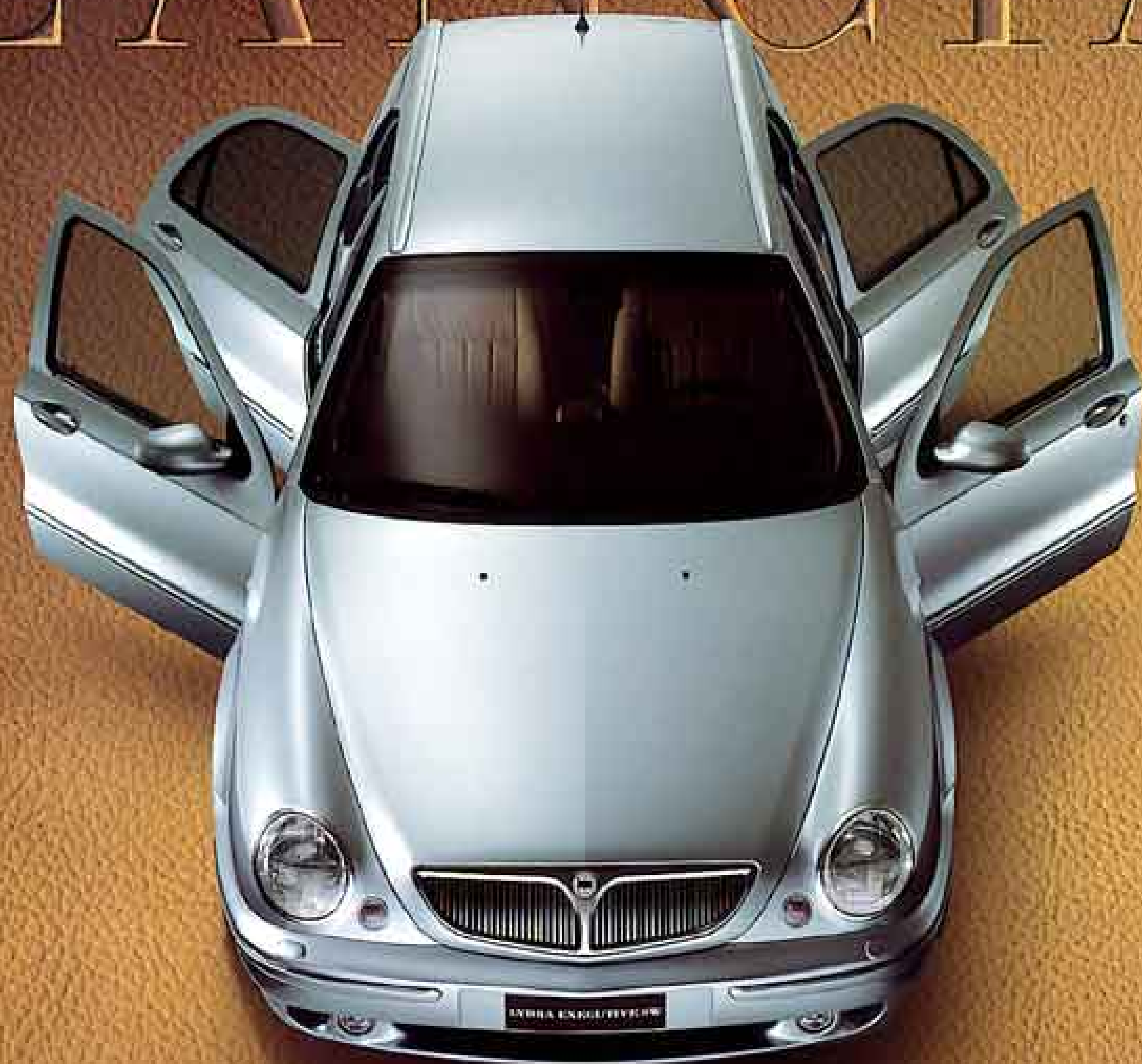


ARMANDO TESTA

www.poltronafrau.it

LANCIA LANCIA





NUOVA LANCIA LYBRA EXECUTIVE

Interni in pelle, Navigatore Satellitare, telefono con vivavoce, Cruise Control, Bose® Sound System, climatizzatore Dual Zone, vetri privacy, motori 2.0 benzina e 2.4 JTD. Su tutta la gamma Lancia due anni di garanzia a chilometraggio illimitato.

EXCLUSIVE EDITION

Le serie speciali di Lancia



SELENIA www.buy@lancia.com

ICFF®
INTERNATIONAL CONTEMPORARY FURNITURE FAIR®

2002

icff.com

MAY 18-21 2002

Jacob K. Javits Convention Center
New York City
800-272-SHOW or 914-421-3206
Fax 914-948-6194

GLM

Chi fa apparire
le proprie clienti
malaticce, si ritrova con
le casse al verde.

Dove si
decide l'acquisto?
La luce fredda della
cabina stravolge
comunque la decisione.

Per carità!

Una luce
per la merce, l'altra
per le persone. Se
entrambe armonizzano,
l'affare è fatto.

Dalla seduzione alla
decisione, la scenografia
scaturisce da un'illuminazione
concepita con sensibilità.

Mattino
o sera, inverno o estate,
lei o lui. È quanto
deve scaturire dall'illuminazione
dinamica di un negozio.

Illuminando milioni
di metri quadri di superfici,
abbiamo capito ciò che
la luce è in grado di generare:
un mondo di sensazioni.

In che modo?
Se costruite, progettate o
semplicemente volete vedere
la luce giusta, aprite il sito
www.zumtobelstaff.com/shop

ZUMTOBEL STAFF
LA LUCE ®



Joba è stato il primo a dispensare calore e design, ottenendo un vero successo di pubblico. Ora è anche il più completo: perché il primo è colui che ha più tempo... e Joba lo ha impiegato tutto per forgiare con la massima cura le sue forme e i suoi particolari; studiando la migliore risposta termica con il più basso contenuto d'acqua e testando due volte ogni suo esemplare, per garantire l'assoluta sicurezza. Joba, che è diventato anche un complemento d'arredo, è disponibile in più di 200 cromatismi, 3 diverse altezze e addirittura 48 larghezze. Dopo tutti questi primati, Joba vuole conquistare anche la tua idea di casa.

mod. **Joba**

800-500455



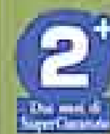
TUBES RADIATORI SRL
Via Boscalto, 32
31023 Resana TV - Italy
Tel. +39 0423 480742 r.a.
Fax +39 0423 715050
e-mail: tubes@tubesradiatori.com
http://www.tubesradiatori.com





Sedici versioni, innovative in tutto. INTERNI DELLA PROSSIMA GENERAZIONE: sedili posteriori scorrevoli e reclinabili*; sedile passeggero ribaltabile a tavolino*; Skywindow - tetto lamellare in vetro a 6 posizioni di apertura; tunnel portaoggetti; climatizzatore automatico bizona. BE CONNECTED: navigatore satellitare GPS; telefono GSM dual band; schermo Wide Screen TFT; MP3; Internet WAP; Contact Center per assistenza e informazioni.

*Solo versione 5 porte



Su tutta la gamma Fiat
2 anni di SuperGaranzia
con chilometraggio illimitato

FIAT STILO pensare avanti



1.2 16 V	1.6 16 V	1.8 16 V	2.4 20 V	1.9 JTD
80 CV-CE	103 CV-CE	133 CV-CE	170 CV-CE	80 - 115 CV-CE

UN'AUTO CHE PENSA PER TE: Easy Go - sistema automatico di apertura e avviamento; sedile guida con 3 memorie di posizione; accensione automatica fari e tergicristalli; Dual Drive. LA NUOVA DIMENSIONE DELLA SICUREZZA: 8 airbag (6 di serie); airbag frontali multistage con sensori OCS/ECS - rilevano presenza e peso del passeggero e forza dell'urto; ESP - controllo elettronico della stabilità; ABS con EBD; ASR e MSR - sistema antipattinamento; Brake Assist System.

www.buy@fiat.com



Saie Due

Saloni Internazionali dell'Architettura d'Interni del Recupero delle Tecnologie e Finiture per l'Edilizia

LIVING

- ARCHITETTURA E FINITURE D'INTERNI
- FINESTRE E PORTE: TECNOLOGIE, SISTEMI ED ACCESSORI
- PAVIMENTI, RIVESTIMENTI E SCALE
- SERRAMENTI
- TECNOLOGIE PER IL RECUPERO E LA MANUTENZIONE
- DEGLI EDIFICI
- PRODOTTI DI FINITURA PER ESTERNI
- TENDE E SISTEMI
- COLORE E DECORAZIONE
- IMPIANTISTICA INTELLIGENTE
- PRODOTTI E SERVIZI ECOLOGICI PER EDILIZIA
- APPARECCHI E SISTEMI DI ILLUMINAZIONE
- UTENSILI PROFESSIONALI E SISTEMI DI FISSAGGIO

Bologna 20-24/3/2002

www.on-nike.it/SAIEDUE



Organizzato da
FEDERLEGNO-ARREDO e FEDERLEGNO-ARREDO srl
In collaborazione con
EDILEGNO, UNCSAAL BolognaFiere

Segreteria di manifestazione
O.N. ORGANIZZAZIONE NIKE s.r.l.
Via Moscova 7 - 20121 MILANO
Tel. 02 29 01 71 44 - Fax 02 29 00 62 79

Ufficio Stampa
Tel. 051 66 47 482 - Fax 051 86 10 93

Ufficio Estero
Tel. 051 86 00 02 - Fax 051 66 46 424

SAIEDUE 2002 ospita la 1ª edizione di:

ECBE European Conference on Building Envelope

Environment and sustainable building envelope technologies
Per progettare insieme il futuro dell'edilizia

È un iniziativa
UNCSAAL e SAIEDUE - SATES
Promossa da
CWCT, DISET Politecnico di Milano
In collaborazione con
FEDERLEGNO-ARREDO

Per ulteriori informazioni inviare un fax al n. 051 861093 o una e-mail a: ufficiostampa@on-nike.it oppure visitate il sito www.on-nike.it/SAIEDUE

Arab Republic of Egypt
Ministry of Culture

Under the Patronage of UNESCO
Supervised by UIA - Union of International Architects

The Grand Egyptian Museum

International Architecture Competition



P24

Ostracon with a Plan of a Royal Tomb
Painted Limestone, Length 83.1 cm
Valley of the Kings,
Tomb of Ramesses IX (KV 6)
Late Twentieth Dynasty (11th Century BCE)
G. Daressy's Excavations (1888)
One of the estimated 140,000 artifacts currently in the collection of the Egyptian Museum, Cairo.
Image from "Treasures of the Egyptian Museum" © 2000 White Star S.r.l. - Vercelli, Italy
The American University in Cairo Press
Photography by Araldo De Luca

Invitation

This is an open invitation to architects and consultants from around the world to engage in a challenging act of creative design that stipulates a unique architecture and state-of-the-art museum complex for the long anticipated Grand Egyptian Museum. Egypt, the centre of civilisation, art, and culture, offers its unique site neighbouring the Pyramids of Giza as a genius loci for such a cultural and architectural challenge that best addresses the world's Third Millennium and Egypt's Seventh Millennium.

Challenge

First Phase - 7 May to 17 August 2002. Twenty winners will be announced October 2002 and will pass on to the Second Phase. Second Phase - November 2002 to March 2003. Winners will be announced June 2003.

Organisation

Regulated in accordance with the Revised Recommendations of the International Competitions in Architecture and Town Planning, adopted by the General Conference of UNESCO in 1978. Official language of the competition and all related correspondence will be English. Official measurement system will be Metric.

Jury Members

Architects:
Dr. Salah Zaki (Egypt)
Dr. Galal Abada (Egypt)
Mr. Peter Cook (England)
Mr. Teodoro Gonzales (Mexico)
Mrs. Gae Aulenti (Italy)
Mr. Jong-Soung KIMM (Korea - UIA representative)
Egyptologists:
Dr. Gaballah Ali Gaballah (Egypt)
Mr. Sergio Donadoni (Italy)
Museologist:
Mrs. Françoise Cachan (France)
Deputy Jury Members:
Dr. Fayza Haikal (Egypt)
Mr. Arne Eggebrecht (Germany)
Ms. Ana Maria Zahariade (Romania - Deputy UIA representative)
Technical Committee Coordinator:
Dr. Yasser Mansour (Egypt)

Prizes

First Phase: Twenty winners will receive a prize of $10,000US each. Second Phase: First prize: $250,000US
Second prize: $150,000US
Third prize: $100,000US
A sum of $200,000US will be distributed among Honourable Mentions based on the discretion of the jury.

Contact

The Grand Egyptian Museum
International Architecture Competition
Coordinator: Dr. Yasser Mansour
Al Remayah Square, Pyramids, Giza, Egypt
Tel: (2) 02 386 59 17
(2) 02 386 59 11
Fax: (2) 02 386 58 71
Email: gem1@idsc.net.eg
Web: www.gem.gov.eg

Registration

From 7 January to 7 April 2002. Registration may be made by mail, e-mail, web site online form, fax, or in person at the Giza address. Fees for registration are $300US + $50US for international shipping and handling, to be paid by bank transfer to the below address. Bank charges to be paid by applicants. The registration fees are non-refundable under any circumstance.
Bank Misr - Cairo Branch - 151 Mohammed Farid St., Cairo, Egypt
Account Holder: The Supreme Council of Antiquities
Account number for Egyptian Pounds (LE): 101/37/110200/00/4
Account number for US Dollars($): 101/11/018872/00/0
Bank Telephone Number: (2) 02 391 3682
Bank Fax Number: (2) 02 391 9779

Application

Applications for registration must arrive no later than 18:00h (+2 GMT) on 7 April 2002. Applications are to be accompanied by:
- Complete registration form with name, address, and country of origin of the architect or team of architects applying.
- Documentative evidence of the architect's or team leader's right to exercise the profession in his or her own country.
- Copy of bank receipt confirming fee payment.

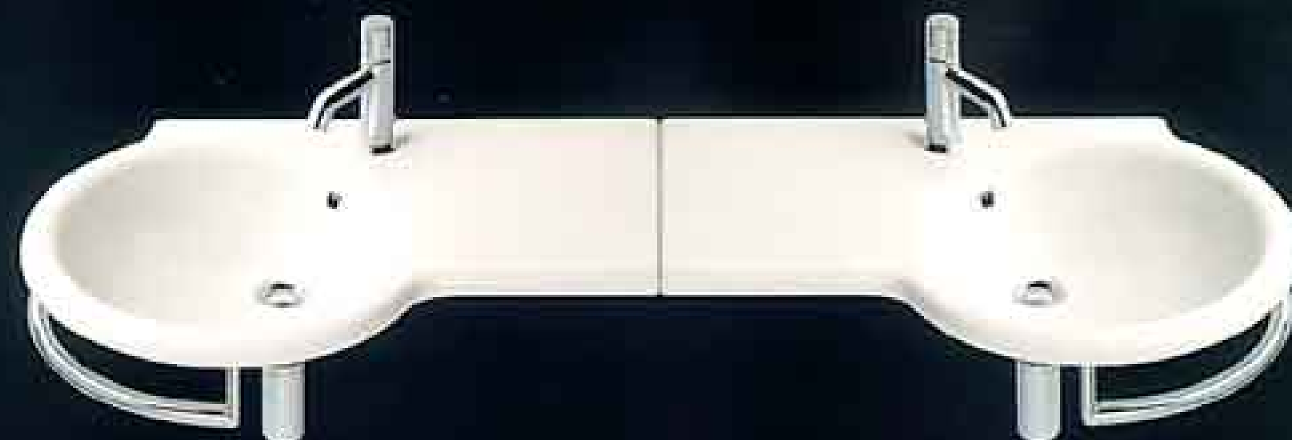
Competition Brief and all related documents will be delivered during the month of April 2002 to the exact address of the registered participants. All correspondence and inquiries should be addressed to the Technical Committee Coordinator at the Giza address and/or e-mail address. Deadline for submission of the First Phase documents (two copies) shall be 12:00h (+2 GMT) 17 August 2002 at the Giza address.

Emblem of Eternity

1994

LUCE 75

DESIGN PLUS 1999



graphics Studio Marino - photo Studio Ciapetti

CATALANO
sistemi per vivere il bagno©

CERAMICA CATALANO srl
Str.Prov.Falerina Km 7.200
01034 Fabrica di Roma (VT)
Tel.+39.(0)761.5661
Fax+39.(0)761.574304
segreteria@catalano.it
venditeitalia@catalano.it
export@catalano.it

Show room
Milano, via Molino delle armi 25
Tel.+39.(0)2.83241398/89418540

www.catalano.it

il pensiero originale...

... si evolve













il concept



Sistema **ZERO**

ADI Index - *selezione 98/99*
Compasso d'oro - *selezione d'onore 2001*
Design Plus - *premio 2001*
Innovations preis Architektur und technik - *premio 2001*

ZERO 75 DOMINO

2001



domus

Domus 845 Febbraio/February 2002

Copertina/Cover

L'entusiasmo di Rolf Fehlbaum per Jean Prouvé culmina oggi con alcuni mobili del maestro realizzati in serie da Vitra (vedi pagina 86)
Rolf Fehlbaum's long enthusiasm for Jean Prouvé's furniture has culminated in the industrial production of his designs (see page 86)
Foto di/Photo by Lee Funnell

Review

2		Libri/Books
12		Mostre/Exhibitions
20		Calendario/Diary

Monitor

22		Frank Gehry e Issey Miyake a New York. Una scarpa di Yamamoto Frank Gehry works for Issey Miyake in New York. Yamamoto designs a shoe

Servizi/Features

30	Prada, guida allo shopping Prada guide to shopping	Al via finalmente il tanto atteso negozio Prada, realizzato da Rem Koolhaas a New York, nel Guggenheim downtown. Testi di Rowan Moore e Deyan Sudjic Rem Koolhaas's long-heralded store in the downtown Guggenheim in New York finally opens. Texts by Rowan Moore and Deyan Sudjic
46	L'utopia nel reale Utopia in the real world	La nuova opera di Adolfo Natalini a Siena smentisce il suo passato radicale. Testo di Rita Capezzuto Adolfo Natalini's work in Siena appears to have little in common with his radical past. Rita Capezzuto reports Foto di/Photo by Giovanni Chiaramonte
60	La città perduta dell'acciaio The lost city of steel	Quale futuro per il paesaggio industriale di Sesto S. Giovanni? Reportage di Cecilia Bolognesi What is to be done with the vast, abandoned industrial landscape outside Milan? Report by Cecilia Bolognesi
72	Due case in Giappone Two houses in Japan	In architettura, Waro Kishi antepone la chiarezza alla novità Waro Kishi values clarity ahead of architectural novelty
86	Il più ignoto dei Maestri The least-known modern master	Jean Prouvé, grande designer, ritorna con le riedizioni Vitra. Testo di Francesca Picchi Jean Prouvé's remarkable legacy as a designer returns with a new Vitra re-edition of his furniture
100	Lanterna magica The magic lantern	Mauro Galantino nella nuova libreria Egea rivela un doppio talento di progettista, secondo Stefano Casciani The new Egea bookshop in Milan reveals the dual talent of Mauro Galantino as an architect and designer. Stefano Casciani reports
108	Il computer secondo Sapper The computer according to Sapper	Richard Sapper studia una nuova e più incisiva identità per i computer IBM Richard Sapper searches for ways to give IBM's hardware a distinctive identity

Rassegna

116	Il bagno Bathroom	Novità e innovazioni scelte da Maria Cristina Tommasini Maria Cristina Tommasini selects the essential new products

Post Script

141		Prada, moda e architettura. La sedia Ant di Jacobsen. 5 cose da Ron Arad Prada's impact on fashion and architecture. Jacobsen's Ant Chair. Ron Arad selects five things

Direttore/Editor Deyan Sudjic

Consulente alla direzione/Deputy editor Stefano Casciani

Creative director Simon Esterson

Art director Giuseppe Basile

Staff editoriale/Editorial staff Maria Cristina Tommasini (caporedattore)
Laura Bossi
Rita Capezzuto
Francesca Picchi

Libri/Books Gianmario Andreani

Inviato speciale/Special correspondent Pierre Restany

Staff grafico/Graphics Fabio Grazioli
Antonio Talarico
Lodovico Terenzi

Segreteria/Administration Valeria Bonafé
Marina Conti
Isabella Di Nunno
(assistente di Deyan Sudjic)
Miranda Giardino di Lollo (responsabile)

Redazione Via Gianni Mazzocchi 1/3
20089 Rozzano (Milano)
Tel. +39 02 82472265
Fax +39 02 82472386
E-mail:domus@edidomus.it

Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A.
Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dall'art. 13 della Legge 675/96 telefonando al numero +39 02 82472459

Sito/Site www.domusweb.it

Editoriale Domus S.p.A. Via Gianni Mazzocchi 1/3
20089 Rozzano (Milano)
Tel. +39 02 824721
Fax +39 02 57501189
E-mail: editorialedomus@edidomus.it

Editore/Publisher Maria Giovanna Mazzocchi Bordone

Relazioni esterne/Public relations Stefano Bordone

Direzione commerciale/Marketing director Paolo Ratti

Pubblicità Tel. +39 02 82472472
Fax +39 02 82472385
E-mail: pubblicita@edidomus.it

Direzione generale pubblicità
Advertising director Gabriele Viganò

Direzione vendite/Sales director Giuseppe Gismondi

Promozione/Promotion Sabrina Dordoni

Estratti/Reprints
Per ogni articolo è possibile richiedere
la stampa di un quantitativo
minimo di 1000 estratti a:
Minimum 1000 copies of each article
may be ordered from
Editoriale Domus S.p.A.
Via Gianni Mazzocchi 1/3
20089 Rozzano (Milano)
Tel. +39 02 82472472
Fax +39 02 82472385
E-mail: dordoni@edidomus.it

Agenti regionali per la pubblicità nazionale
Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris, 138 - 10129 Torino - tel. (011) 5682390 fax (011) 5683076
Liguria: Promospazio, Via Trento, 43/2 - 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. (010) 3622525 fax (010) 316358
Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail Danilo Magnati via Ognissanti 9, 37123 Verona, tel. 0458000647
Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 - 35139 Padova, tel. (049) 660308, fax. (049) 656050
Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. (051) 345369-347461
Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. (055) 573968-580455
Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel (071) 2075396
Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. (06) 5806368
Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. (075) 5738714 fax (075) 5725268
Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4, 90141 Palermo, tel. (091) 6252045 fax (091) 6254987
Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81, 09131 Cagliari, tel. (070) 43491

Servizio abbonamenti/Subscriptions
numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9,00 alle 21,00, sabato dalle 9,00 alle 17.30
Fax +39 02 82472383 E-mail: uf.abbonamenti@edidomus. it

Ufficio vendite Italia:
tel. 039/838288 – fax 039/838286 e-mail: uf.vendite@edidomus.it Un numero Lire 15.000, € 7,74.
Fascicoli arretrati: Lire 22.000, € 11,36. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione Lire 3.000), carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via A. Grandi 5/7 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di "DOMUS" desiderati.
Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie.

Foreign Sales:
Tel. +39-0282472529 – fax +39-0282472590 e-mail: sales@edidomus.it
Back issues: US$ 22, DM 32, € 19,00. Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on our account n. 5016352/01/22 - Banca Commerciale Italiana, Assago branch (Milan), by cheque addressed to Editoriale Domus SpA.
Ai sensi della Legge 675/96 si informa che il servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Teleprofessional Srl, Via Mentana 17/A, Monza (MI), tel. 039/2321071, responsabile del trattamento dei dati personali.
A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96.
I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.

Domus Academy Via Savona 97
20144 Milano
Tel. +39 02 47719155
Fax +39 02 4222525
E-mail info@domac.it

© Copyright
Editoriale Domus S.p.A.
Milano



Associato all'U.S.P.I.
(Unione stampa
Periodica Italiana)

A.N.E.S.
ASSOCIAZIONE NAZIONALE
EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA
CONFINDUSTRIA

Direttore responsabile Maria Giovanna Mazzocchi Bordone/Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore.

Distribuzione Italia/Distribution Italy A&G Marco, via Fortezza 27,
20126 Milano

Distribuzione internazionale
Sole agent for distribution AIE - Agenzia Italiana di
Esportazione S.p.A.
Via Manzoni 12, 20089 Rozzano (MI)
Tel. (02) 5753911
Fax (02) 57512606

Stampa/Printers BSZ, Mazzo di Rho (MI)

In questo numero la pubblicità non supera il 45%
Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti



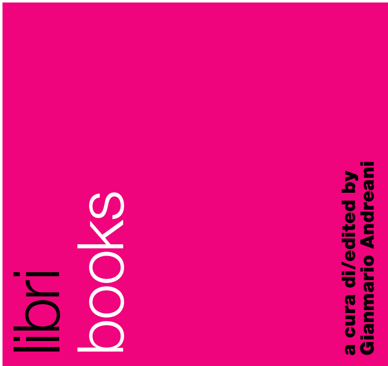
Gran Bretagna nel 1951
Britain in 1951
2



Ritratto dell'artista
Portrait of the artist
14

review

libri
books/2
mostre
exhibitions/12
calendario
calendar/20





a cura di/edited by Gianmario Andreani

Addomesticatori di spazi

Robin and Lucienne Day: Pioneers of contemporary design
Lesley Jackson
Mitchell Beazley, London, 2001
(pp. 192 con foto a colori e b/n)

Bello scoprire che qui non si parla di Robin Day perché è il designer della sedia più venduta nel mondo e di Lucienne Conradi come di sua moglie. Robin e Lucienne Day sono definiti i pionieri del design contemporaneo e sicuramente hanno percorso una strada che poi in molti hanno seguito. Recensire un libro che racconta due vite così intense non è facile, soprattutto perché i coniugi Day sono apparentemente molto distanti nel loro lavoro, che non sempre trova una sovrapposizione formale e progettuale. A differenza di Ray e Charles Eames o Le Corbusier e Charlotte Perriand (coppie che hanno firmato insieme i loro meravigliosi progetti) i coniugi Day sposano il loro lavoro mantenendo distinte le proprie identità. Dunque, Lucienne è maestra nella decorazione, Robin è anche il padre della sedia più venduta al mondo: entrambi non sono solo questo e forse sarebbero necessarie due recensioni. Percorsi così diversi hanno un comune punto di partenza. Tutto nasce all'interno di una mitica accademia per chi ama e studia il design, il Royal College of Art di Londra. Mitica perché luogo di insegnamento autentico, dove si coltivano da sempre le nuove generazioni di designer inglesi alle quali trasmettere gli insegnamenti dei grandi maestri, da Christopher Dresser a Jasper Morrison e Konstantin Grcic.
Robin e Lucienne Day frequentano l'accademia nel momento in cui c'è un forte orientamento verso le discipline più artistiche, siamo negli anni Trenta quando due pittori, Rothenstein e Jowett, ne assumono il rettorato. Accade che Robin Day, entrato al Royal College of Art per specializzarsi in interior e industrial design, in realtà non trovi corsi con questo orientamento. Comincerà un periodo di studio e ricerca in luoghi come la biblioteca del Victoria and Albert Museum e il Royal Institute of British Architects: questa duplice formazione, fuori e dentro il RCA, condizionerà sicuramente il suo essere designer. Lucienne invece aderirà immediatamente all'area di decorazione tessile.

La reputazione di Lucienne Day si rafforza con la premiazione, alla Triennale di Milano del 1954, dei suoi tessuti di arredamento
Lucienne Day made her reputation when her art-influenced textile work won a prize at the 1954 Milan Triennale



A questo punto si potrebbe idealmente sfogliare il libro e soffermarsi alternativamente prima su un servizio di porcellana Rosenthal decorato da Lucienne e poi sulla consolle di Robin, che nel 1948 è valso il primo premio al concorso Low Cost Furniture Competition indetto dal MOMA: o ancora, sul proficuo rapporto con la Hille, per la quale Robin disegnerà sedie e tavoli, oppure le carte da parati che Lucienne crea per la Rasch o per la WPM dopo il successo ottenuto con i tessuti Calyx per Heal's in occasione del Festival of Britain del 1951. Il libro propone una scansione temporale per presentare con un certo ordine e rigore il susseguirsi dei progetti dei coniugi Day: colpisce la loro capacità di confrontarsi continuamente con le diverse committenze senza perdere la propria dignità progettuale. Oltre l'istintiva ammirazione per le belle immagini è interessante scrutare nel percorso che genera i tanti progetti. Robin e Lucienne riescono a offrire un servizio di consulenza totale, in certi casi di vera e propria immagine coordinata, dimostrando quanto possa essere ricco e stimolante il rapporto che si instaura con le aziende che, per continuità e naturale vocazione, permette di aprire dei veri e propri capitoli di ricerca e progetto.
Il valore del rapporto tra Robin Day e la Hille non è solo nella vendutissima Polypropylene Chair o nella geniale Axis Chair, ma anche nella simbiosi che tra loro si instaura e che determina la definizione di uno stile. Robin Day per la Hille allestirà lo showroom al 41 di Albermarle Street di Londra, sarà il responsabile del progetto grafico dei cataloghi, disegnerà personalmente le cartoline per gli auguri di Natale.
Con la John Lewis Partnership il rapporto è altrettanto intenso, al punto da indicare il grafico Hans Schleger per ridisegnare il marchio della società, e coinvolgerà sia Robin che Lucienne. Un altro aspetto interessante del lavoro dei coniugi Day è il luogo dove esso viene espletato: lo studio o, meglio, la casa studio. Già nel flat di Markham Square Robin Day arreda e definisce i piccoli ambienti con mobili di sua realizzazione, interpretandolo come momento di sperimentazione.
Questo atteggiamento sarà mantenuto e amplificato nella casa più grande di Cheyne Walk. Come in un laboratorio di idee, la casa è servita a verificare le loro intuizioni progettuali e testare accostamenti cromatici, composizioni formali e rapporti spaziali.
Le pareti sono state dipinte alternativamente di diversi colori e tappezzate con i parati di Lucienne, i mobili disegnati da Robin e disposti secondo le diverse esigenze.
Il progetto non si esaurisce nella definizione sostanziale di un disegno esecutivo, nella prototipazione o nell'eventuale prima produzione, il progetto deve essere verificato nell'ambiente nel quale sarà, o potrebbe essere, calato.
Molti progetti di allestimenti dei coniugi Day nasceranno ambientati nella loro casa. In questo atteggiamento progettuale si può intuire il loro essere pionieristici, la maniacale attenzione per il dettaglio che prosegue nel tentativo di accompagnare i progetti con una indicazione di stile: in un continuo rimpallo tra l'immagine del contemporaneo e l'immagine di tendenza. Inoltre contribuiscono a individuare e distinguere il ruolo di interior designer da quello di architetto esaltandone il rapporto di interazione. Molto riuscito l'allestimento di Robin Day dello showroom di Hille progettato da Peter Moro, o la realizzazione degli arredi per l'aeroporto di Gatwick su richiesta degli architetti Yorke, Rosenberg e Mardall: mentre Lucienne creerà specificamente per il Festival of Britain del 1951 la carta da parati Diabolo. Questi, e altri illustrati nel libro, si possono definire progetti e processi decorativi che riempiono, senza stordire, l'architettura sulla quale intervengono. Il delicato equilibrio è reso possibile dal rispetto con cui i coniugi Day, addomesticatori di spazi, manipolano gli ambienti coscienti del valore del precario rispetto all'immanente: due scocche di polypropylene chair montate su una canoa di legno in Botswana e Robin che posa sorridente per una foto ricordo.
Massimiliano Di Bartolomeo, architetto



Robin Day seppe usare efficacemente il padiglione Homes and Gardens al Festival of Britain del 1951 come vetrina per il suo design
Robin Day was able to use the Homes and Gardens Pavilion at the 1951 Festival of Britain to showcase his furniture designs

Modernity the English way
Robin Day does not merit discussion merely because he created the best-selling chair in the world, or Lucienne Conradi simply because she was his wife. Robin and Lucienne Day were pioneers of contemporary design, and a host of people have followed the trail that they have blazed. It is not easy to review a book narrating such busy lives. The Days apparently worked quite separately, so they did not always overlap in terms of design or formal approach. Unlike other design-world duos who worked together, notably Ray and Charles Eames or Le Corbusier and Charlotte Perriand, this husband-and-wife team were wedded to their work but their own identities remained distinct. True, Lucienne Day was a masterful decorator and Robin Day conceived the world's most popular chair. But there is more to the story than that.
Their widely differing paths shared the same point of departure, a mythical academy for those who love and study design: the London Royal College of Art. Famous for its effective and original teaching, the school has always attracted new generations of designers, from Christopher Dresser to Jasper Morrison and Konstantin Grcic. Robin and Lucienne Day attended the academy in the 1930s, when it had a more artistic perspective under the influence of then rectors Rothenstein and Jowett. Robin Day, who went to the Royal College of Art to train as an interior and industrial designer, could not find any courses there in this discipline. He began to study in such places as the library of the Victoria and Albert Museum and the Royal Institute of British Architects. This double education – both inside and outside the RCA – surely affected his later designs. Lucienne Day, meanwhile, applied to the textile decorations area. Leafing through the book, we can examine a service of Rosenthal porcelain decorated by Lucienne, then gaze at Robin's console, which won first prize in the 1948 MoMA Low Cost Furniture Competition. There was also a fertile relationship with Hille, for whom Robin designed chairs and tables. Lucienne created wallpaper for Rasch and WPM, following the popularity of Heal's Calyx fabrics at the 1951 Festival of Britain.
The volume scans the couple's history, presenting the Days' designs in a fairly orderly and rigorous fashion. One is struck by their capacity to continually satisfy diverse clients without losing the dignity of their designs. In addition to appealing to our instinctive admiration of beautiful images, this volume provides an interesting investigation of the origins of many projects. The Days were able to offer far-ranging advice to their clients, at times providing a total corporate image, demonstrating rich and stimulating relationships with firms whose longevity and openness to design made possible long-term research and development.
The value of the relationship between Robin Day and Hille does not rest only on their star product, the Polypropylene Chair, or the clever Axis Chair. They established a symbiosis that enabled the definition of a distinct style. Robin Day designed Hille's London showroom at 41 Albermarle Street; he was in charge of the graphic design of the catalogues and personally created the corporate Christmas cards. Day's relationship with John Lewis Partnership was equally fertile; when he selected graphic designer Hans Schleger to revamp the company trademark, both of the Days participated.
Another engrossing feature of the Days' work is the site where they performed it. In their Markham Square flat Robin Day decorated and defined the small rooms with his own furniture. This experimentation was extended when they moved to their larger Cheyne Walk house. As if their home were an idea workshop, they used the space to test design ideas, including colour juxtapositions, formal compositions and spatial relationships. The walls were painted with different colours at different times and were papered with creations by Lucienne; Robin's chairs were arranged to suit various needs. In other words, the couple's approach to design went beyond the substantial definition of a working drawing, prototype or production model. First they examined everything in the type of environment where it would be used, using their home as the testing ground. The Days were pioneers in this attitude toward design, with its obsessive attention to detail and attention to style. Their work embodied an ongoing exchange between the contemporary and the avant-garde. Furthermore, they were able to identify and define the roles of interior designer and architect, exalting their interactions. Robin Day's fittings for the Hille showroom designed by Peter Moro are stunning, as are his furnishings for Gatwick Airport (he was called in by the architects Yorke, Rosenberg and Mardall). Lucienne Day created the Dabolo wallpaper as a commission for the Festival of Britain. These designs, as well as the others depicted in this volume, filled the buildings they inhabited without overwhelming. This delicate balance was made possible by the respectful way the Days tamed the spaces and shaped their environments, cognizant of the value of the precarious as well as the immanent.
Massimiliano Di Bartolomeo is an architect

La sfida della normalità

The Artificial Landscape: Contemporary Architecture, Urbanism, and Landscape Architecture in the Netherlands
Hans Ibelings
(a cura di) NAI Publishers, Rotterdam, 2000
(pp. 304, 540 ill. in b/n e 175 a colori, NLG 92.50)

Esiste nei Paesi Bassi – da Berlage alla Scuola di Amsterdam, da De Stijl al razionalismo di Duiker e Oud, dagli strutturalisti alla radicale rilettura koolhaasiana della metropoli di New York – una tradizione dell'architettura moderna che considera lo spazio architettonico un'esperienza totale,

da vivere e da esplorare a livello estetico, fisico, psicologico ed emotivo – in tutte le sue stratificazioni, associazioni, derivazioni e manifestazioni. Secondo le teorie del neoplasticismo, questa totalità relazionale è un dato di fatto che esiste comunque – anche in progetti che non hanno cercato di tenerne conto – perché fa parte del modo in cui l'uomo percepisce il suo ambiente. Ciò che varia di caso in caso sono la qualità e la complessità dell'interazione tra l'uomo e lo spazio architettonico. Esse dipendono dalla qualità dei progetti stessi, dalla loro capacità di realizzare stimoli e di costituire punti di riferimento.
Nei Paesi Bassi, l'eredità storica dell'architettura moderna è tra le più ricche e articolate di tutta l'Europa. Vi è sempre stata una consistente produzione di lavori teorici, sviluppati sotto forma di riviste, manifesti, libri e mostre. Questo fluttuare di idee e pensieri ha avuto una parte importante nella nascita di singolari connubi tra pragmatismo e sperimentazione. Parte integrante di questi connubi è l'alto contenuto di comunicazione visiva e sensoriale che si riscontra in molti progetti – non solo durante gli anni del movimento De Stijl, quando l'architettura si era addirittura fatta interprete e portavoce di una corrente di avanguardia artistica.
Chi legge il libro curato da Hans Ibelings si rende conto che negli ultimi quindici anni la tradizione olandese di mettere in questione un repertorio di idee consolidate per cercare risultati nuovi, innovativi, diversi si è non solo conservata, ma consistentemente evoluta e rafforzata. La portata del fenomeno supera di gran lunga la stretta cerchia dei nomi e progetti conosciuti in tutto il mondo, come quelli di Koolhaas, Coenen, van Berkel o MVRDV. Le opere che Ibelings presenta sono più di 130, gli studi di architettura più di 60. Con trecento pagine, il libro rimane comunque maneggevole. Ibelings punta sulla densità e il ritmo accelerato di brevi presentazioni (un progetto per ogni pagina) e riesce in questo modo a cogliere anche le condizioni di simultaneità e trasversalità che caratterizzano sia il rapporto dei progetti tra di loro sia le circostanze esterne determinate da nuove tecnologie, nuovi sviluppi urbanistici e mutate regole economiche su scala globale.
Il libro, anche nella sua grafica curata dall'olandese Joseph Plateau, somiglia un po' ad un CD-Rom. È organizzato in base ad una gerarchia di livelli tematici che i lettori possono scendere, salire e sovrapporre l'uno sull'altro. Il primo livello riguarda i capitoli principali che strutturano la presentazione dei progetti, passando dall'integrazione della natura dentro i paesaggi artificiali dell'uomo ad opere di edilizia sociale e progetti



La battaglia dello studio MVRDV contro la gravità e il convincimento che la natura sia necessariamente legata alla terra è sostenuta con successo in questo edificio residenziale
MVRDV's struggle against gravity and the idea that nature is necessarily earthbound is manifested in this apartment building

realizzati grazie al supporto di finanziamenti pubblici per giungere, infine, all'architettura "dei Paesi Bassi sulla carta", con ipotesi progettuali che ancora attendono la loro attuazione. Altri capitoli sono dedicati al rapporto fra la tradizionale serietà calvinista degli olandesi e la scoperta di un nuovo humour (e quindi anche di nuove forme di eloquenza nell'architettura), oppure al fenomeno di una vera e propria strategia di comunicazione da parte degli stessi architetti che negli anni Novanta hanno realizzato un numero così cospicuo di pubblicazioni come mai prima nella storia olandese. Uno dei capitoli più interessanti è intitolato 'confrontations' e presenta progetti dall'accentuato carattere interdisciplinare che sono stati applauditi dalla critica e accolti male dal pubblico. Di ciascuno di questi capitoli fa parte un breve testo introduttivo.
Il secondo livello di 'navigazione' è costituito da tutta una serie di termini "in codice" – tra cui vuoto, anarchia, management, peep show, onda, corridoio, rifugio, oceano – che Ibelings sceglie per caratterizzare ogni singolo progetto con una parola chiave. Tutte queste parole – più di 130 – formano una sorta di frontespizio allineato su una doppia pagina dove sembra bastasse cliccare su uno dei termini per arrivare direttamente al terzo livello che comprende i progetti, corredati ognuno di un commento di poche righe. Una sezione a parte è costituita da un apparato critico con una selezione di testi di vari autori, tra cui i critici Hans van Dijk, Ole Bouman, Janny Rodermond e gli architetti Adriaan Geuze, Ben van Berkel e Caroline Bos. Un fenomeno che colpisce nella recente architettura olandese e che emerge chiaramente anche dal libro è il modo in cui molti architetti colgono ciò che si potrebbe chiamare la sfida della normalità: "Il fatto", scrive Ibelings, "di essere alla ricerca di un'architettura senza allusioni simboliche o metaforiche, non vuol dire che non vi sia più nessun significato in assoluto. Significa piuttosto che l'inclinazione del postmoderno e del decostruttivismo di cercare ovunque dei significati nascosti è stata superata. Spesso accade, invece, che i significati derivino direttamente dall'aspetto dell'architettura e soprattutto da quello che si prova e si sente utilizzandola."
Hans Höger, critico d'architettura

The challenge of normality
The Netherlands boasts a tradition of modern architecture that treats architectural space as a total experience to be lived and explored aesthetically, physically, psychologically and emotionally. That is, every facet, association, derivation and manifestation of the environment should be subject to investigation. This concern has run from Berlage to the Amsterdam School, De Stijl and the rationalism of Duiker and Oud to the structuralists and the radical rereading of New York City à la Koolhaas. According to the theory of neoplasticism, this all-embracing relationship is a given in every architectural plan, even in designs that do not consciously acknowledge it, for this is how human beings perceive the environment. What does vary from case to case is the quality and the interaction between individuals and architectural space. These factors depend on the calibre of the designs and their capacity to stimulate and constitute milestones. The Netherlands' historic legacy of modern architecture is one of the richest and most complex in Europe. The nation always has produced a sizeable amount of theory in the form of journals, manifestos, books and exhibitions, and this blossoming of ideas has fostered singular examples of the marriage of pragmatism and experiment. An integral part of this union is the elevated visual and sensorial quality of many Dutch designs, and not just during the reign of De Stijl, when architecture actually interpreted and represented an avant-garde artistic movement.
Those who read this book, edited by Hans Ibelings, will realize that in the last 15 years the Dutch tradition of questioning a set of established ideas to come up with innovative results has not waned. In reality, it has evolved and been strengthened. The scope of the phenomenon extends far beyond the world-famous projects of Koolhaas, Coenen, van Berkel and MVRDV. The author presents more than 130 works by over 60 firms, and although the book has 300 pages, it is still manageable. Ibelings offers a dense, fast-paced series of short presentations (one scheme per page), capturing the character of the designs and their relationship to external circumstances, including the effects of new technologies, planning advances and changing global economies. This publication somewhat resembles a CD-ROM (as does its graphic design by Joseph Plateau). It is arranged according to a hierarchy of subject levels that the reader may climb, descend or overlap. The first level contains the principal chapters into which the exposition of the designs is organized, including the blending of nature with artificial landscapes, public housing and other government-subsidised buildings and blueprints for a new Dutch architecture, including unbuilt projects. Other chapters, each with a brief introduction, are devoted to how traditional Dutch Calvinism relates to fresh, eloquent architectural forms as well as the communications strategy of Dutch architects of the 1990s, who published such a conspicuous number of works that their output surpassed anything in Dutch history. One of the most interesting chapters, entitled 'Confrontations', presents multidisciplinary designs that got rave reviews from the critics but were damned by the public. The second surfing level is represented by several code words (including *void, anarchy, management, peep show, wave, corridor, refuge* and *ocean*) selected by Ibelings to categorize the designs. Each of these terms – there are approximately 130 – form a kind of double title page: it suffices to click on one of them to access the third subject level, which includes all the schemes accompanied by short commentary. A separate section contains criticism by a diverse selection of writers, including some critics (Hans van Dijk, Ole Bouman and Janny Rodermond) and architects (Adriaan Geuze, Ben van Berkel and Caroline Bos). Another striking aspect of recent Dutch architecture that is addressed clearly in this book is the way many architects have taken up what might be called the challenge of normality. Notes Ibelings, 'The fact that they seek architecture without any symbolic or metaphorical allusions does not signify that there no longer is any absolute meaning. Rather, it means that postmodernism and deconstructivism's tendency to seek hidden connotations everywhere has been surpassed. Instead, frequently the meanings are derived directly from the appearance of the buildings and, above all, from what one feels and experiences using them'.
Hans Höge is an architectural critic

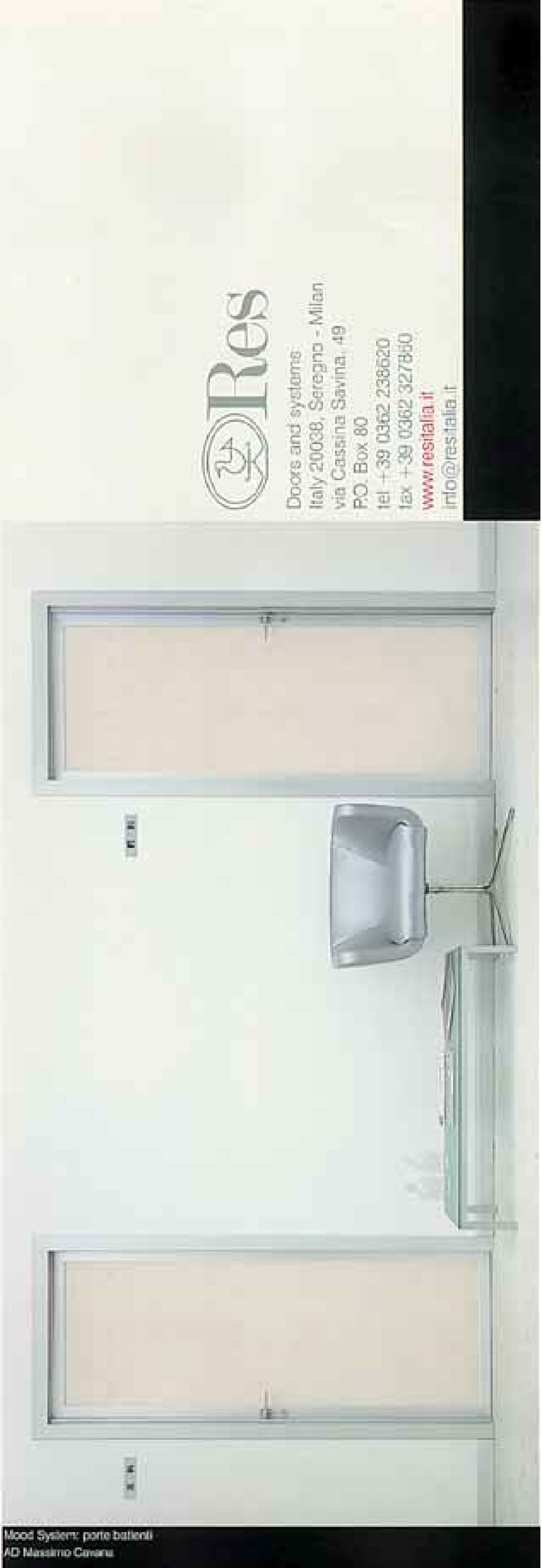
L'interno della Pasticceria Filips di Stoccolma. progettato da Sigurd Lewerentz
Interior of the Filips Pastry Shop in Stockholm, designed by Sigurd Lewerentz



Lewerentz, architettura e paesaggio

Sigurd Lewerentz, 1885-1975
Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione
Con un saggio di Colin St. John Wilson
Electa, Milano, 2001 (pp.415)

E' questo un catalogo di opere che l'industrioso architetto svedese avrebbe molto apprezzato; come libro ricalca nelle impostazioni di insieme alcune caratteristiche tipiche della personalità di quest'autore moderatamente teorico, preciso e puntiglioso, dai contenuti ampi e variegati. Volutamente poco spazio è lasciato alle conversazioni teorizzanti, un saggio di Colin St. John Wilson all'inizio è seguito da un parimenti meritevole saggio dei tre autori N. Flora, P. Girardello, G. Postiglione, mentre in finale una piccola antologia di testi critici di autori vari, testi già editi, completa ed assolve onorevolmente a questo compito. Rimangono così più di trecento pagine dedicate alle opere di quest'autore, quasi tutte presenti, e che vengono riportate fedelmente in senso cronologico: costruite o unicamente progettate che fossero, con a volte qualche piccolo sofferto episodio nella riproduzione dei disegni. E' ovvio perciò che nell'ampiezza del panorama ad alcuni edifici sia concesso il dovuto tributo nelle relative schede descrittive, mentre ad altri siano dedicati pochi e a volte, almeno apparentemente, frettolosi commenti. Ma l'elencazione democratica di tutte le opere ha il pregio di far emergere caratteristiche che altre autorevoli monografie (come per esempio quella bellissima edita da Janne Ahlin pubblicata in Svezia nel 1987) avevano oggettivamente mistificato (vedi Domus n°689, dicembre 1987). Appare cioè che sì,



l'attività progettuale dedicata ai luoghi di culto da parte di Lewerentz come chiese e cimiteri è fiorente e annovera più di venti tra progetti e realizzazioni, comprendendo la progettazione di forni crematori, ricercati e studiati anche sospinti dall'introduzione della cremazione in Svezia nei primi anni del 1880; ma è palese come questa matita si sia espressa con almeno pari generosità anche sui temi residenziali, borghesi come operai, o su temi relativi all'industria, agli arredi...
Le case dei morti, i cimiteri, le case dei vivi, le residenze operaie: la stessa delicatezza di intenti ed espressiva che si ritrova nelle scelte per il cimitero di Malmo per esempio, nelle scelte paesaggistiche rispettose per quanto propositive nell'orografia del sito, in quelle costruttive dei singoli interventi, in quelle funzionali ed innovative nell'organizzazione di tutto il complesso o linguistiche con la scelta di una semplicità che rinnova la matrice classica, si ritrova anche nei molti progetti di abitazioni operaie. Pochi furono realizzati, ma le stesse abitazioni concepite con T. Stubelius nel 1911 a Karlshall (realizzate solo in parte, e semplificate molto rispetto al progetto), dichiarano ancora una volta la concezione di un organismo che è imprescindibile dal paesaggio che va a trasformare, da una visione della vita intesa in tutta la sua dignità per ogni ceto o condizione sociale, da un'idea costruttiva semplice ma non banale, da un linguaggio tradizionale ma non pedissequo. Nelle residenze singole per la borghesia (sempre progettate con T. Stubelius), ancora il tema della realizzazione dell'architettura, in seno ad un paesaggio che si trasfigura in un unico tema, un' unica inscindibile realizzazione. L'unitarietà di queste opere una per una vince nell'opera di Lewerentz sull'unitarietà della produzione. Poichè all'interno di ogni singola opera i ripensamenti notturni, l'autocritica feroce, l'intransigenza penalizzante nei confronti dei committenti ha favorito la produzione di singole ma ossessivamente controllate opere, parimenti ogni singolo progetto è stato affrontato ogni volta da capo, dall'interno dei suoi problemi concreti, riesaminando ogni volta le questioni fin dalle fondamenta e risolvendole unicamente con la matita; ne consegue una maniera del progetto che formalmente, ma non concettualmente, sembra a volte prendere direzioni diverse. Dal linguaggio vernacolare del movimento romantico nazionale al linguaggio classico - attraversato da una vena austera di classicismo nord europeista - via via fino alle soglie del linguaggio brutalista anche estremo, per alcuni lati. Nella chiesa di S. Marco, come descritto nell'introduzione, l'insieme di alcune scelte progettuali provoca una disposizione frammentata di elementi planimetrici tale da indurre l'idea di un edificio- rovina, derivato da una più perfetta forma precedente: un espediente che oltrepassa di gran



Gusto dèco nella prospettiva di Lewerentz per l'interno dell'appartamento Låggenhet n. 2
A taste of dèco: perspective by Lewerentz of the interior of the Låggenhet 2 apartment

lunga qualsiasi nozione propria dell'idea brutalista. Non c'è possibilità di equivoco quindi sull'origine dei progetti di Lewerentz; essi si fortificano dall'interno delle proprie necessità per rivelarsi nel mondo attraverso gli occhi di un suo meravigliato osservatore: solo in questa maniera se ne spiega la loro complessità. Una produzione, quella di questo autore, che ben si allinea perciò al suo modo di osservare il mondo, ritratto nelle silenziose quanto eloquenti fotografie del suo viaggio in Italia, regalateci come dono prezioso all'inizio del testo. Sono le immagini catturate da un occhio che seleziona ed estrae dalla realtà frammenti che assumono valore in quanto tali, parti di architetture che sono ora brani di materiale costruttivo valido per la propria carica evocativa: possono anche essere i laterizi dell'antica Roma, ora spunti, metafore che alludono anche ad altri luoghi ed altri momenti della vita di un uomo. Elementi che nell'opera di questo maestro trovarono la strada per essere, dopo la loro percezione, rielaborati e restituiti in opere di architettura.
Cecilia Bolognesi, architetto

Lewerentz, buildings in a landscape

This is a catalogue that would have been much appreciated by Lewerentz himself. In fact, the book's general approach echoes typical traits of Lewerentz's personality: moderately theoretical, precise and meticulous, with vast and varied contents.The writers chose not to leave much space for theoretical conversations; instead, Colin St. John Wilson's introduction is followed by an equally excellent essay by the three authors (N. Flora, P. Girardello and G. Postiglione). At the end comes a short anthology of previously published critical pieces by various writers, which nicely rounds out the other essays. Thus there are over 300 pages devoted to (nearly) all the works of this architect. They are presented in chronological order, whether built or unbuilt; not all the drawings are perfectly reproduced. Obviously, since the selection is so broad, more attention is paid to certain projects; some schemes receive only apparently hasty comments. But the democratic listing of all Lewerentz's works is praiseworthy, for it brings out features that other authoritative monographs, like the beautiful Swedish volume edited by Janne Ahlin, published in 1987, have objectively mystified. True, the architect's designs of places of worship – like churches and cemeteries – flourished, totalling over 20 projected and built works. This category also includes the design of refined, carefully studied crematoriums, partially an effect of the introduction of cremation in Sweden in the early 1880s. Yet it is manifest that this architect expressed himself at least as extensively in working- and middle-class housing as in factories, furnishings and so forth.
The houses of the dead (the cemeteries) and those of the living (the workers' dwellings) exhibit the same delicate purpose and expression. For example, at the cemetery in Malmo the landscaping was as respectful as possible of the site's topography. These attributes were repeated in the constructional choices of the diverse schemes and the innovative functional solutions of the entire complex's organization. In addition, the language has a simplicity that revamps its classical origins. These characteristics are also found in the designs for working-class homes. Not many were erected, but the dwellings conceived with Stubelius in 1911 in Karlshall – although the project was only partially realized and the homes were greatly simplified from the initial scheme – once again assert the concept of an organism that is inseparable from the setting it transforms. This testifies to a view of life with dignity for all, despite social class; the constructional concept is simple but not trite, while the language is traditional yet not slavish. The middle-class, single-family houses created with Stubelius also represent architecture in a setting transfigured into a single theme, one inseparable creation. In Lewerentz's work the unified nature of these projects, taken one by one, is stronger than the unified nature of his production. Within each work the architect's nightly revisions, stern search for shortcomings and hampering intransigence toward clients favoured the generation of individual yet obsessively controlled plans. Likewise, every scheme was started over from scratch to address its concrete problems; the questions were studied from the ground up and resolved solely through the act of drawing. Consequently, there is, at times, a tendency in his designs to go formally, but not conceptually, in different directions, from the vernacular language of the national romantic movement to a classical language tinged with an austere vein of Nordic classicism and to the thresholds of an often extreme brutalism. As the introduction explains, in the church of Saint Mark's the total design solutions cause a fragmentary layout, leading one to believe that it is a ruined building derived from a more perfect preceding form. This expedient goes far beyond the basic notions of brutalism. There is no mistaking the origins of Lewerentz's works: they are fortified by revealing themselves to the world by means of an astonished observer. This is the only explanation for their complexity. The architect's production, therefore, is quite in tune with his way of observing the world, portrayed in the silent yet eloquent snapshots of his tour of Italy. A precious gift at the beginning of the book, this collection of images was produced by someone who values the selection and extraction of fragments from reality. Sometimes they show parts of buildings whose materials are worthy because they are evocative, such as the bricks of ancient Rome. At others they represent ideas and metaphors alluding to other places and moments in life. After having been captured, these elements were reworked by the master and transformed into architecture.
Cecilia Bolognesi is an architect

Le Corbusier e la musica

Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier
Amedeo Petrilli
Marsilio, Venezia, 2001
(pp.124, Euro 15,49)

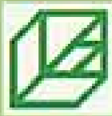
Già a partire dalle prime grandi opere, la ricerca teorica e progettuale di Le Corbusier pone in primo piano – insieme ad altre fondamentali componenti – il tema dell'acustica. Tale tema, tuttavia, va molto oltre il problema tecnico-fisico dei processi di propagazione del suono: esso assume, cioè, aspetti complessi sviluppati su molteplici livelli che riguardano direttamente il procedimento compositivo. In questo senso, la musica viene assunta nel suo significato originario, mitico, quindi non come tipo differenziato d'arte, ma come aspetto apollineo della realizzazione sonora della poesia, dell'esplicitazione artisticamente controllata degli atti linguistici. Secondo Le Corbusier, nella configurazione dello spazio non si possono escludere coordinate come misure, armonia, ritmo e proporzioni; se ogni cosa è nel rapporto giusto si genera una consonanza o acustica visuale simile a quella dei suoni (come si legge nel testo dedicato al progetto della chiesa di Ronchamp).
Le proporzioni provocano delle sensazioni e la loro successione è come la melodia nella musica: essa è l'idea, fenomeno individuale e inalienabile; l'armonia è il mezzo, lo strumento, la rappresentazione dell'idea. Così le forme e i volumi, animati dalle proporzioni matematiche, possono fare rumore o silenzio (acustica visuale delle forme) e possono sintonizzarsi con le riverberazioni acustiche emesse dal paesaggio (acoustique paysagiste). Questo è l'itinerario 'trasversale' che Amedeo Petrilli percorre nel suo libro, all'interno dell'opera di Le Corbusier, mettendo in evidenza l'intreccio, la catena di corrispondenze che unisce la musica all'architettura e interpretando in maniera originale principi e regole che caratterizzano la ricerca spaziale svolta da uno dei protagonisti dell'architettura del Novecento. Questo punto di vista conferma inoltre l'atteggiamento mentale di Le Corbusier che esclude gesti gratuiti e che si sviluppa attraverso un continuo affinamento dei presupposti teorici di esperienze condotte in precedenza. In ognuna di queste, poi, è sempre possibile individuare indizi verso nuove possibili aperture, nonché un continuo approfondimento delle relazioni e degli intrecci fra diversi fenomeni artistici. Suono, armonia, spazio, tempo, ritmo, matematica: quest'ultima aveva assunto un ruolo centrale nelle prime fasi di studio del Modulor e aveva permesso di entrare sempre più a fondo negli aspetti mitici della sezione aurea e trovare ragione negli assunti di Matila Ghyka, studioso greco, autore del celebre *Le nombre d'or* (1931), le cui riflessioni sull'argomento presentano un interessante intreccio di dati obiettivi e "fantasie poetiche".
La "nuova arte" del Novecento parte da Pitagora, secondo cui la geometria è il mezzo che consente di comprendere l'essenza più profonda del mondo (lo spazio indicibile di Le Corbusier); riparte da Pitagora perché intuisce la possibilità di esprimere le consonanze musicali (bellezza acustica) attraverso la matematica (le figure geometriche) e deduce l'esistenza di una profonda interrelazione fra spazio, suono e musica. Mano a mano che la ricerca di Le Corbusier avanza, nella coerenza del suo percorso, l'intreccio si complica quando entra in scena Yannis Xenakis (1922-2001), ingegnere-architetto greco, le cui vocazioni più profonde (come lui stesso ha affermato) sono la matematica e la musica. A questo punto la situazione del lettore (o dello studioso) è la seguente: accettare il linguaggio del poeta, immedesimarsi nel procedimento compositivo, entrare nel gioco, nell'intero senso del racconto… Esattezza, rigore, regole dei tracciati, contrappunto e fuga. Musica, grande musica. Xenakis, come ben documenta Petrilli, collabora presso l'atelier di rue de Sèvres dal 1947 al 1958, è responsabile principale nei progetti del Palazzo dell'Assemblea del Parlamento di Chandigarh, del Convento di Sainte-Marie-de-la-Tourette a Eveux, del Padiglione Philips per l'Esposizione universale di Bruxelles. Intorno al 1954 ha modo di utilizzare le griglie delle progressioni geometriche contenute nelle due gamme del Modulor e sperimentare la "combinatoria di intervalli melodici espressa in semitoni" sia in musica (Metastasis 1953-54) sia in architettura (Pan de verres ondulatoires realizzati nel Convento de la Tourette, il Parlamento di Chandigarh, la casa della Gioventù di Firminy, il padiglione del Brasile a Parigi). Era questo un problema che Xenakis aveva già trattato in musica creando dei tops (dei picchi) su banda magnetica a determinate distanze, in sezione aurea. Il criterio impiegato si fondava sulle fluttuazioni delle densità dei tops sulla retta (tempo); la soluzione è stata allora quella di giustapporre parti dense a parti più rarefatte. La scelta della combinazione (forza e velocità) che determinò il passaggio da una densità ad un'altra assunse un ruolo fondamentale nella composizione delle vetrate del fronte ovest del Convento de la Tourette, che furono disegnate su quattro livelli di contrappunto cui corrispondono i piani dell'edificio (ordine verticale). Il



linea
DEGA® ART
nuvolato

PAVIMENTI E RIVESTIMENTI IN RESINA

Tecniche di esecuzione diverse, dallo spatolato al nuvolato con possibilità di inserimenti scenografici personalizzati. Eseguibili in vari colori su qualsiasi tipo di sottofondo, anche su vecchie pavimentazioni.



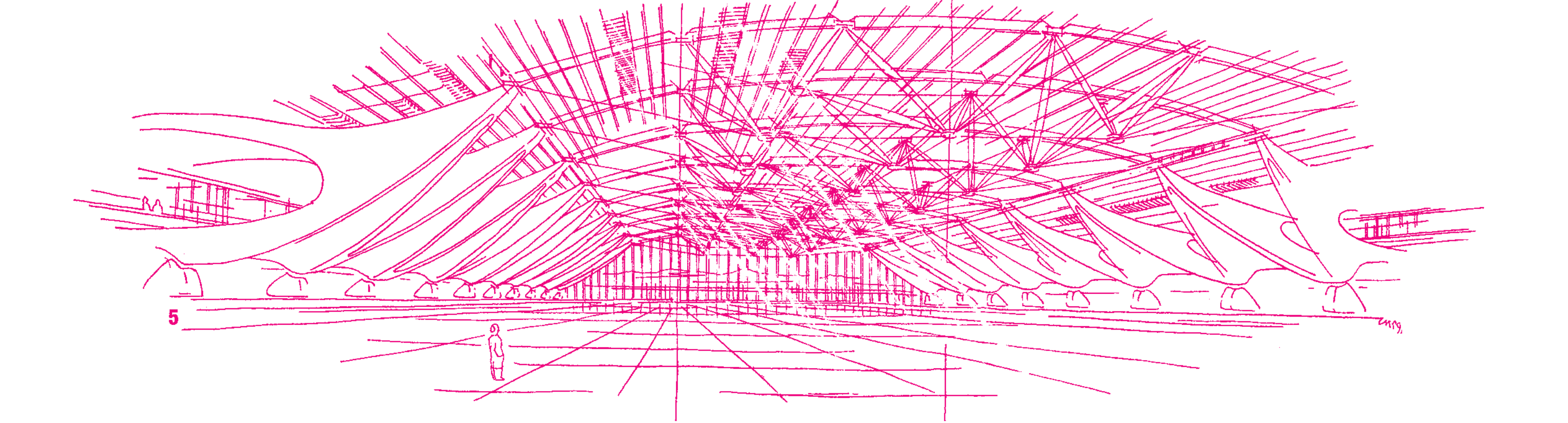
GOBBETTO

Gobbetto S.r.l. - 20123 Milano - Italia
Via Carroccio 16 - Tel. 028322269 - fax 0289404269
www.gobbetto.com

moto ondulatorio proiettato sulla retta costruiva, invece, un ordine orizzontale (fondamentale nell'idea del progetto) a densità variabile (*Modulor 2*, 1955). Ma è proprio a partire dalla composizione musicale Metastasis di Xenakis, che la ricerca viene spinta fino alle estreme conseguenze: la massima esattezza geometrica del suono diventa massima astrazione plastica, così l'architettura e la rappresentazione grafica dei suoni arrivano a coincidere. Nel progetto per il padiglione Philips la scrittura musicale dei glissandi (effetto ottenuto strisciando su tasti o corde) per archi composta nella partitura (strutture tridimensionali che configurano paraboloidi iperbolici e conoidi) costruisce la forma dell'involucro spaziale. In quell'occasione Le Corbusier compone il suo *Poème électronique*, un evento acustico e visivo in cui spazio, suono, colore, luce, ritmo, immagini e scansioni temporali si intersecano armonicamente. Così nel padiglione Philips i suoni vengono proiettati nello spazio, fra le pareti in cemento armato, creando riverberazioni acustiche che a loro volta danno origine a nuovi suoni e, come nell'antico teatro greco, danno la sensazione del loro viaggio senza ritorno nello spazio. Dopo questo evento unico - e non poteva che essere tale - si interrompe la lunga collaborazione di Xenakis presso l'atelier di Le Corbusier: l'ingegnere musicista si dedica quasi esclusivamente alla musica, alla ricerca di nuove sonorità. Avrà ancora un'occasione per creare un evento complessivo come quello di Bruxelles attraverso la realizzazione del Diatope (1977), spettacolo audiovisivo allestito in un 'guscio' pensato come una struttura effimera e temporanea da allestire, smontare e trasportare ovunque. Il progetto, su cui Petrilli si sofferma ampiamente, tenta di risolvere una questione sempre attuale: quale forma architettonica dare alle manifestazioni musicali o visuali. Le Corbusier, attraverso gli ultimi progetti, nella coerenza della sua ricerca paziente, mette a punto e verifica le proprie scelte spaziali e i propri assunti teorici fino ad arrivare a pensare una "promenade architecturale" attraverso la quale si succedono luci e viste, ma anche suoni elettronici: l'edificio del Visual Arts Center a Cambridge in America è stato immaginato come uno strumento che produce suoni. Yannis Xenakis non è stato l'unico greco ad aver lavorato nell'équipe di rue de Sèvres. Forse non è un caso; la Grecia per Le Corbusier, come più volte ha affermato, costituiva uno stato mentale, un accordo, cioè il 'diapason' da cui partire per "fissare la direzione della propria vita all'unisono con avvenimenti intensi e straordinari".
Luisa Ferro, docente di composizione architettonica al Politecnico di Milano

Le Corbusier and music
As early as his first major schemes, Le Corbusier emphasized acoustics – together with other cardinal factors – in his theories and designs. However, this concern went far beyond the physical and technical problems of sound propagation; its complex aspects were explored on several levels dealing directly with the buildings' plans. In this sense, music took on its original, mythical significance: instead of being a separate artistic discipline, it was the Apollonian side of poetry – its aural realization, an artistically controlled performance of language activities. According to Le Corbusier, one could not exclude factors like measure, harmony, rhythm and proportion in the configuration of space. If everything is correctly proportioned, a visual consonance of acoustics is generated that is similar to that of sound (this is expressed in his account of the Ronchamp Chapel scheme). The proportions cause sensations whose succession acts like the melody in a piece of music: it is the idea, an inalienable and individual phenomenon. The harmony is the medium, the tool and the representation of the idea. This is Amedeo Petrilli's 'interdisciplinary' approach to Le Corbusier's work. He stresses the intertwining chain of relationships linking music to architecture, providing a novel interpretation of the rules and principles that characterize the spatial experimentation of one of the 20th-century's greatest architects. This viewpoint confirms Le Corbusier's philosophy, which shunned gratuitous gestures and developed by means of continuous improvement on the theoretical presuppositions of his previous creations. The architect employed sound, harmony, space, time, rhythm and mathematics. The latter was central to the early stages of the Modulor studies and made it possible to delve deeper and deeper into the mythical facets of the golden section, as upheld by the postulates of Matila Ghyka, a Greek scholar who wrote the celebrated *The Number of Gold* (1931). His reflections on the subject offer an interesting intermingling of objective facts and 'poetic fantasies'. The point of departure for the 'new art' of the 20th century was Pythagoras, who maintained that geometry is the means allowing comprehension of the most profound essence of the world (Le Corbusier's 'indescribable space'). For the architect, returning to Pythagoras helped him glimpse the possibility of expressing musical consonance (acoustic beauty) through mathematics (geometric figures), which led him to suggest an important interrelation between space, sound and music. As Le Corbusier's experiments progressed, the plot became more intricate with the appearance of Yannis Xenakis (1922-2001), a Greek architect and engineer whose greatest talents were mathematics and music. As Petrilli carefully demonstrates, Xenakis worked at the rue de Sèvres atelier from 1947 to 1958; he was the project manager for the Chandigarh Assembly Building, the Sainte-Marie-de-la-Tourette Monastery in Eveux and the Philips Pavilion at the Brussels Universal Exposition. Around 1954 Le Corbusier was able to utilize the grid of the geometric progressions contained in the two legs of the Modulor. He also tested the 'combinations of melodic intervals expressed in semitones' in both music (*Metastasis*, 1953-1954) and architecture (the sections of undulating glass in the la Tourette Monastery, the Chandigarh Assembly Building, the Firminy Youth House and the Brazilian Pavilion in Paris). Xenakis had already addressed this problem in msic by engendering some tops on recording tape, arranged at distances determined by the golden section. The criterion used was founded on their fluctuation in time; the solution was to juxtapose dense and more rarefied parts. The selection of the combination (strength and speed) that determined the shift from one density to another was intrinsic to the design of the glazing on the west facade of the la Tourette Monastery, which features four counterpoint levels corresponding to the floors of the structure (vertical order). Meanwhile, the oscillation projected onto a straight line represented a variable-density horizontal order (essential to the scheme: *Modulor 2*, 1955). However, beginning with Xenakis' composition *Metastasis*, experimentation was pushed to the utmost limits: the maximum geometric accuracy of sound became the maximum plastic abstraction. So architecture and the graphic representation of sound were identical. In the Philips Pavilion design, glissandi (a sliding effect in music) scored for strings generated the form of the spatial envelope (three-dimensional hyperbolic and conic parabolic structures). It was at this time that Le Corbusier composed his *Electronic Poem,* an audio-visual happening in which space, sound, colour, light, rhythm, images and temporal scanning intersected harmoniously. In the Philips Pavilion the sounds were projected into space between the reinforced concrete walls, engendering acoustic reverberations that, in turn, produced new sounds. Like in ancient Greek theatre, the sensation was a one-way trip through space. After this necessarily unique event, Xenakis left Le Corbusier's studio. The musician and engineer devoted himself nearly exclusively to music, searching for new sounds. *Diaope* (1977) gave him another opportunity to create a complex event like the one in Brussels. This audio-visual show was staged in a 'shell' conceived as a temporary, ephemeral building that could be erected, dismantled and shipped anywhere. Petrilli deals at length with this project, which sought to solve a still current architectural matter: where to stage musical or visual performances. Following on the architect's patient experimentation, Le Corbusier's later schemes developed and verified his spatial aims and theoretical hypotheses. He even went so far as to conceive an architectural promenade offering a succession of lights, views and electronic sounds: his arts centre in Cambridge, Massachusetts, was envisaged as an instrument to produce sound.
Luisa Ferro professor of architectural composition at Politecnico Milano

Il progetto Bordogna-Mollino-Musmeci per il concorso Palazzo del Lavoro Italia61 a Torino. Secondo classificato: vincitore risultò lo studio Nervi. Dal volume *Bordogna, 65 anni di architettura*, a cura di Chiara Bordogna Neirotti. Edizioni Allemandi, Torino, 2001
Drawing of Bordogna-Mollino-Musmeci's submission to the Italy61 Palace of Labour competition. It came second, beaten by Nervi's plan. From *Bordogna, 65 anni di architettura*, edited by Chiara Bordogna Neirotti. Edizioni Allemandi, Turin, 2001



Cinema e storia

Cinema e storia
Percorsi immagini testimonianze
Pasquale Iaccio
Liguori, Napoli, 2002
(pp. 476, ill., Euro 20)


L'immagine della Sicilia: foto-sopralluogo per il film *In nome della legge* di Pietro Germi (1948)
Sicily photographed in 1948 during the making of Pietro Germi's film *In the Name of the Law*

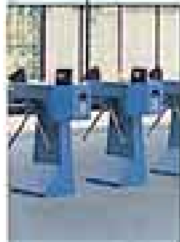
Qualunque termine congiunto al sostantivo 'storia' (o alla sostanza della storia) va collegato ai mezzi e ai tempi. Diversamente, sarebbe un po' come pensare che il nesso "pittura e storia" caratterizzi solo certa produzione ottocentesca di genere o che il nesso "letteratura e storia" identifichi solo gli eredi di Walter Scott. Più arduo pronunciarsi sul nesso "architettura e storia": forse sarebbe come evocare le ombre di Viollet-le-Duc o di Luca Beltrami, delle loro ardite ricostruzioni, appunto, pseudostoriche. Il nesso "cinema e storia" evoca ai più sprovveduti o ai più pigri altrettante 'ricostruzioni'. Anche se gli universi di cartapesta, le fantasiose escursioni, le sequele di falsi, appunto, pseudostorici - insomma tutto ciò che ha variamente dominato, con esiti spesso catastrofici, la produzione ormai ultrasecolare del mezzo cinematografico -, hanno da qualche tempo lasciato il posto a rievocazioni fantasiosamente attendibili, debitamente aggiornate, spettacolarmente suggestive, il panorama è comunque sospetto. Con le eccezioni del caso, racchiuse - per surrogare il discorso - in un paio di esempi: un film come *Il quarto comandamento* (*La passion Béatrice*, 1987, di Bertrand Tavernier) che si meritò i complimenti di Jacques Le Goff per la cura assoluta con cui rendeva l'ambiente trecentesco francese e un film come *Barry Lyndon* (*idem*, 1975, di Stanley Kubrick) che, oltre ad attendibilità maniacali e a preziosismi ineffabili (non ultimo, la celebrazione della "fine della Storia"), aveva già vagheggiato l'uso della luce naturale (o al più di fiaccole e candele) come sintagma dell'epoca settecentesca che ritraeva (proprio quella dei 'lumi', verrebbe da aggiungere). Ma il discorso può essere ribaltato: non il cinema che simula la storia bensì la storia che in modo sottile e ubiquo e spesso involontario si perpetua nel cinema, con il secondo (unitamente ai mass media in generale) che diventa supporto di conoscenza della prima. Sulla strada aperta da alcuni studiosi (Nicola Tranfaglia, Giovanni De Luna, Ennio Di Nolfo) e da lui stesso subito praticata, Pasquale Iaccio, prolifico autore di ricerche specie sul ventennio fascista, dedica questo ponderoso volume appunto al cinema come fonte storica: ovvero come "autorappresentazione di una società, fabbrica di miti, suscitatore di passioni, strumento di propaganda, veicolo di ideologie, riflesso della propria epoca". Andrebbe deluso chi si attendesse un'opera organica (quello di Iaccio è il tipico work in progress), ma sarà invece gratificato chi saprà cogliere i molti spunti, suggerimenti, riflessioni e considerazioni che il volume offre: anche grazie a un cospicuo dossier di testimonianze da parte di registi e sceneggiatori, tra i maggiori del nostro cinema. I due percorsi si intrecciano. Da una parte le dichiarazioni di questi ultimi, ben sollecitati su un emblematico tema: i rapporti tra i film italiani e la storia del Mezzogiorno, forse il terreno più fertile, il laboratorio più significativo, l'ambiente più suggestivo per indagare sulla questione (e non si può ignorare che per molti di noi la familiarità con il Sud transita proprio attraverso i film che lo privilegiano). Dall'altra, specifici saggi analitici sul documentario, su guerra e dopoguerra nella Napoli cinematografica, sui più recenti modelli di storiografia per immagini (il repertorio finalmente affiorato da prestigiosi quanto polverosi archivi di mezzo mondo e, per quanto ci riguarda da vicino, l'Istituto Luce di fascistica memoria, oggi buon centro propulsore). Dal coacervo di documentari, cinegiornali e fiction, emerge (a ben saper osservare e a ben saper utilizzare) una nitida memoria del nostro passato, uno strumento insostituibile di conoscenza, un inventario di volti e luoghi, oggetti e usanze, atteggiamenti e costumi altrimenti irreperibile. Poco importa che alla fredda registrazione della realtà si accompagnino trasfigurazioni di vario genere e interventi autoriali. Se il cinema, nelle sue migliori occasioni (prodotti minori o minimi compresi), è uno specchio, v'è chi da sempre sostiene che occorre guardare oltre lo specchio, oltre le parvenze e addirittura oltre le intenzioni: o almeno oltre ciò che attira in primo piano l'attenzione. Come nella pittura rinascimentale o nei romanzi ottocenteschi, v'è più verità negli sfondi o, rispettivamente, nelle parti descrittive che non nelle figure al centro dell'immagine e della vicenda.
Lorenzo Pellizzari, critico e storico del cinema

Film and history
Any term that is paired with the noun 'history' (or its substance) must be linked specifically to medium and period. Otherwise one might assume that the tie between 'painting and history' characterizes 19th-century genre painting alone, or that 'literature and history' only refers to followers of Walter Scott. Invoking the link between 'architecture and history' is even more problematic, summoning shades of Viollet-le-Duc or Luca Beltrami and their daring (pseudo-historic) reconstructions.
The connection between 'film and history' may suggest, for the ignorant or lazy, similar 'reconstructions'. For over a century the production of films has been dominated by papier-mâché sets, fantastic adventures and successions of (pseudo-historic) fakes; the outcome has frequently been catastrophic. But for some time now these have been supplanted by fantastically credible period pieces, properly updated, spectacularly suggestive and more than a little ambiguous. There have been few exceptions, for example *La Passion Béatrice* (1987) by Bertrand Tavernier, which was praised by Jacques Le Goff for its absolutely accurate rendering of 14th-century France, and *Barry Lyndon* (1975) by Stanley Kubrick. Alongside the director's

lo Stile inconfondibile della Sicurezza







Design e tecnologia d'avanguardia contraddistinguono le barriere per il controllo degli accessi firmate Gunnebo Italdis. Il catalogo è ricco di modelli perfettamente integrabili con ogni luogo di lavoro e con tutti i sistemi di controllo anche preesistenti. Caratteristiche strutturali e finiture sono personalizzabili.

www.gunneboitaldis.com



GUNNEBO ITALDIS
ADVANCED SECURITY TECHNOLOGY

UFFICIO VENDITE ITALIA:
via Torri Bianche, 9 - Vimercate (MI)
tel. 0396859511 - fax 0396859542
e.mail: informa@italdis.com

TRIANGOLO
city
Soluzioni per illuminare la città.

Le molteplici installazioni possibili, l'ampia scelta di sorgenti luminose, e la grande flessibilità fanno di Triangolo City la soluzione per illuminare spazi di arredo urbano, parcheggi pubblici e privati.
www.goccia.it
Tutti i dati tecnici on-line.

Goccia Illuminazione srl
Via E. Fermi, 59/65
25020 Poncarale (BS)
Tel. 030.2640781
Fax 030.2640271

goccia
ILLUMINAZIONE

www.goccia.it
e-mail: info@goccia.it
800-169530

obsession with authenticity and ineffable refinements (like the celebration of the 'end of history'), the latter tended to use daylight (with some torches or candles, at most) as a syntagma of the 18th-century world portrayed. (I'm tempted to point out that it was the age of Enlightenment.) However, we might approach the matter differently. Instead of movies simulating history, we could have history that is subtly, ubiquitously and often involuntarily perpetuated in the cinema. Movies and mass media become the knowledge support of the former. This path was paved by several scholars (Nicola Tranfaglia, Giovanni De Luna and Ennio di Nolfo), and author Pasquale Iaccio, a prolific writer of studies, especially on the fascist period, follows in their footsteps. He devotes this ponderous publication to films as a historic source; that is, 'the self-representation of a society, a builder of myths, provoker of passions, propaganda tool, ideological vehicle and reflection of its own age'. Iaccio's is a typical work in progress; those who expect an organic essay will be disappointed, but those who are able to grasp the many ideas, suggestions and reflections offered in the volume will be gratified. In particular, there is a sizeable dossier of observations by some of the leading Italian directors and screenwriters. The two trails intertwine. First come the statements of these people in the movie industry, adroitly questioned on an emblematic topic: the relationship between Italian film and the history of southern Italy. This is a meaningful laboratory and suggestive environment for investigating a complex question (one cannot deny that for many of us, a familiarity with the south came through the cinema that represents it). There also are analytical essays on documentaries, the war and post-war periods, Naples and the most recent models of filmic history. Much of this material has been unearthed from dusty, prestigious archives scattered throughout much of the world. In Italy, the fascist-era Istituto Luce is now an excellent source. With close observation and interpretation, from this pack of documentaries, newsreels and fiction emerges a sharp memory of our past, an irreplaceable instrument of knowledge, an inventory of faces and places, objects and customs, attitudes and costumes that it would be impossible to find elsewhere. It doesn't matter much that the chilly recording of reality is coloured by the transfigurations and viewpoints of the creators. At its best, the cinema (including B movies) is a mirror, but one has to look beyond appearances and intentions. As in Renaissance paintings or 19th-century novels, there is more truth in the background and descriptions than in the central figures of any image or event.
Lorenzo Pellizzari is a film critic and historian

Cos'è bello e cos'è brutto

Louis Comfort Tiffany
Jacob Baal-Teshuva
Taschen, Koln, 2001 (pp. 350)

"E' tutta questione di educazione, fintanto che la gente non avrà imparato la differenza tra bello e brutto mai avremo nelle nostre case un'arte di qualità". Louis Comfort Tiffany (New York 1848-1933) per tutta la vita ha scavato in questa profonda verità, ha lavorato per cambiare e educare il gusto del pubblico, ha rivoluzionato e creato con canoni moderni i principi del design. Il volume, edito dalla Taschen e curato da Jacob Baal-Teshuva (attento alla grafica e alla fotografia e con testo in tre lingue: francese, inglese e tedesco), ripercorre la storia di questo straordinario e indiscusso protagonista del Liberty. In 350 pagine, il libro traccia gli elementi essenziali di un lavoro coerente e originale, di uno stile a tutt'oggi inimitabile, nonostante gli innumerevoli tentativi di falsificazione. La firma Tiffany è davvero inconfondibile: misto di genialità, grazia, eleganza, qualità, ricerca accurata dei dettagli e dei materiali, oltre che estrema attenzione per la linea (mai banale o anonima) e ai colori, le cui gamme cromatiche stupiscono e impressionano per la prepotente vicinanza al mondo naturale. E' stato proprio il grande amore di Tiffany per la natura ad avvicinarlo all'arte. In un primo tempo il giovane Louis non pensava al vetro, bensì alla pittura, cui si è dedicato con passione: fino a quando non si è reso conto che l'assenza di una preparazione accademica non gli avrebbe permesso di conquistare il grande pubblico e ottenere riconoscimenti ufficiali. Sempre rimase vivo in lui quel senso forte del colore, che era per l'occhio ciò che la musica era per l'orecchio.
E' negli anni '70 dell'Ottocento, nel cuore di una New York che stava vivendo la grande espansione economica che, abbandonati i pennelli, Tiffany matura la decisione di dedicarsi alla progettazione di vetrate artistiche (lo avevano impressionato le cattedrali gotiche viste in Francia e i vetri egizi, sumeri e orientali raccolti nei frequenti viaggi) e al disegno di oggetti d'arredo. Quasi per caso, dallo scarto dei vetri tagliati, sono nati i suoi primi paralumi. Erano e sono oggetti unici, pezzi preziosi (alcuni arrivano a contare anche più di 1000 tessere), di grande valore economico oltre che artistico. Ad esempio, nel 1906 il paralume con i fiori di loto era venduto per la stratosferica cifra di 750 dollari: una lampada di media grandezza, da scegliere tra i circa 300 modelli disponibili in catalogo, costava circa 100 dollari. Ma, se in cinquant'anni di attività Mister Tiffany ha dato prova di una grande capacità creativa, ha anche dimostrato di possedere un'abilità non indifferente nel gestire, organizzare e diffondere un'industria: che, per introiti, numeri di lavoranti e specializzazione non aveva né precedenti, né, tanto meno, eguali nel mondo. Basti pensare che all'inizio del Novecento (dopo trent'anni di lavoro) la Tiffany impiegava più di mille operai, tra cui alcuni maestri vetrai altamente specializzati, come il veneziano Andrea Boldini: aveva quattro succursali sparse tra Europa e America e il patrimonio personale del suo presidente ammontava a più di 11 milioni di dollari. Sullo scorcio dell'Ottocento tutti i salotti più in vista del mondo sfoggiavano oggetti Tiffany: e alla grande Esposizione Universale di Parigi del 1900, tra i tanti premi e riconoscimenti ricevuti, la lampada Libellula vinse il primo premio. Quella lampada, il cui paralume è interamente dominato dai cangianti colori del grande insetto, ripetuto come motivo ornamentale attorno alla parte più larga del cappello, è solo un esempio della squisita ricerca formale e coloristica di quest'eclettico genio del vetro. Un altro noto esemplare è quello raffigurante i fiori di loto (il più raro, poiché oggi ne esistono solo due), che con le rose, il glicine, il narciso, il gelsomino, il geranio, la begonia e il tulipano formava i mosaici più ricercati degli abat-jour dedicati ai giardini. Perché tanto successo? Tiffany non ha mai amato dipingere il vetro. Un colore applicato sopra quella liscia superficie avrebbe oscurato la sua naturale trasparenza e l'avrebbe snaturata. Il suo intuito è stato quello di esporre il vetro a vapori di ossidi metallici, di mescolarlo a minerali e a sostanze che magicamente, per semplice processo chimico, ne tingevano la pasta. Nel 1888 Louis Comfort Tiffany brevettava la sua scoperta con il nome di Favrille (dal latino fabrilis, fatto a mano): e fu la sua fortuna. Il passo successivo fu quello di sovrapporre più 'fogli' di vetro, differenti per colore, e comporre una miriade di nuove sfumature. I contemporanei, parlando di queste creazioni, le avevano paragonate alle impalpabili ali delle farfalle o alle diafane e cangianti piume dei pavoni. Non avevano torto. Nel 1902, ai vasi, alle lampade, alle vetrate e agli oggetti d'arredo si aggiunsero i gioielli, campo in cui fino a quel momento si era distinto il padre. Ma alle pietre preziose Louis ha sostituito curiose gemme di vetro, la cui foggia e originalità superavano di gran lunga i convenzionali bijoux del tradizionale mercato orafo. Un altro successo. La fabbrica prosperò fino alla fine della prima guerra mondiale poi, per la recessione economica e le difficoltà di trovare un mercato in grado di apprezzare oggetti così costosi, la Tiffany & Co. chiuse i battenti. Solo negli anni Cinquanta questi oggetti, da tempo dimenticati, sono stati riscoperti e rivalutati.
Lorella Giudici, critico d'arte

The difference between beauty and the beast
'It is entirely a question of education, and until people have learned the difference between beauty and ugliness we never will have quality art in our homes'. Louis Comfort Tiffany, who was born in New York in 1848 and died in 1933, devoted his life to fulfilling this philosophy. Seeking to change and educate public tastes, he succeeded in revolutionizing and creating the principles that underlie modern design. This elegant volume, edited by Jacob Baal-Teshuva, is printed in full colour; its graphic design and photography are carefully done, and the text appears in three languages (French, English and German). Covering the entire history of the extraordinary unchallenged leader of art nouveau, the publication's 350 pages outline the cardinal elements of a coherent, original oeuvre and a style that is still without peer, despite many attempts to imitate it. There is no mistaking Tiffany's style, with its signature mixture of talent, grace, elegance and quality. He paid close attention to details and materials and was very careful about line – never banal or anonymous – and colour. The palette he employed, so powerfully close to the real world, is still impressive. It was Tiffany's great love for nature, in fact, that inspired his interest in art. However, at the start of his career the young artist did not have in mind glass, but painting. He painted passionately until he realized that his lack of academic training would impede his commercial appeal and credentials. Yet Tiffany always maintained a painter's strong sense of colour, which was central to his thinking and creations. In the 1870s, in the heart of booming New York, Tiffany decided to quit painting and devote himself to the design of artistic stained-glass windows and furnishings. (He had been highly impressed by the French Gothic cathedrals and the Egyptian, Sumerian and Oriental glass he had collected during his frequent trips.) Almost by accident, his first lampshades took shape from some leftover shards of cut glass. These objects were and still are unique. Often made from over 1,000 pieces of glass, the lampshades are very precious, beautiful and costly. In 1906 the lotus flower lampshade was sold at the then astronomical price of $750, while a medium-sized lamp – which could be selected out of more than 300 models in the Tiffany catalogue – cost about $100. During his 50 years in business, Tiffany demonstrated not only that he was very creative, but also that he was quite capable of managing, organizing and expanding a large business. The company's output, staff and specialization were unprecedented and unrivalled worldwide. By the early 1900s, 30 years after its establishment, Tiffany's firm had over 1,000 employees, including highly qualified glass workers like the Venetian Andrea Boldini). It had four branches in Europe and America, and the president's personal assets totalled more than $11,000,000.
At the turn of the century, all of the world's leading salons displayed Tiffany artefacts. Among the host of honours awarded at the 1900 Paris Universal Exposition, the Dragonfly lamp won first prize. The design, which was dominated by the changing colours of the eponymous insect, featured a unique ornamental pattern that repeated around the lampshade's diameter. This is just one example of the refined formal and chromatic experiments of the eclectic glass genius. Another famed work is the lamp depicting lotus flowers – which also happens to be the rarest Tiffany object, for only two have survived. Together with roses, narcissuses, jasmines, geraniums, begonias and tulips, the lotus flowers form the most refined compositions among the wall lamps devoted to garden themes.
Why was Tiffany so successful? He never did like to paint glass: paint applied to the smooth surface would have obscured its natural transparency and robbed it of its beauty. Instead he had the clever idea of exposing the glass to vapours of metallic oxides, mixing it with minerals and substances that by means of a simple chemical process stained the glass before firing. In 1888 he patented this process, calling it Favrille (from the Latin word *fabrilis,* or 'handmade').
The next step was to superimpose 'sheets' of glass of differing colours, generating countless nuances. His contemporaries compared these creations to the gossamer wings of butterflies or the diaphanous feathers of a peacock. In 1902 Tiffany added jewellery – a speciality of his father's – to the firm's range of lamps, stained-glass windows and furnishings. But instead of using precious stones, he created gems of glass, whose shape and originality greatly surpassed the conventional jewels made by traditional goldsmiths. This was another hit. The factory prospered until the end of the First World War, when, with its market rendered nearly non-existent by the recession and the difficulties in selling such expensive objects, Tiffany & Co. went out of business. Not until the 1950s were these forgotten objects rediscovered and re-appraised.
Lorella Giudici is an art crtitic

Leggerezza nella natura: coppia di vasi Tiffany del 1905
Lightness of Nature: two 1905 Tiffany vases



mostre exhibitions

review

Distruggere il museo, per salvarlo

a cura di/edited by Laura Bossi

Transforming LACMA: Museum at the Crossroads
Los Angeles County Museum of Art
Fino a/until 31.3.2002

L'anno scorso il Los Angeles County Museum of Art ha invitato cinque tra i migliori architetti internazionali a presentare un progetto di trasformazione del suo complesso di edifici, ormai inadeguato alle esigenze espositive. Una commissione di architetti membri del consiglio direttivo, coadiuvata da esperti esterni, ha esaminato le proposte di Steven Holl, Jean Nouvel, Daniel Libeskind, Tom Mayne di Morphosis e Rem Koolhaas, scegliendo infine il progetto di quest'ultimo. "C'era bisogno di prendere una decisione coraggiosa e risoluta, e l'hanno fatto", ha commentato Richard Koshalek, presidente dell'Art Center e padrino dell'architettura d'avanguardia a Los Angeles. Koshalek, che dietro le scene ha svolto un ruolo determinante, ha aggiunto che "in passato ci si gingillava col problema piuttosto che cercare di risolverlo. Ora c'è lo slancio necessario, e un'ottima possibilità per veder realizzato il progetto". Il vecchio museo, opera di William Pereira, è un'esitante composizione neoclassica di tre padiglioni, raggruppati simmetricamente intorno a un basamento cinto da un fossato (il quale dovette presto essere prosciugato perché lasciava trafilare acqua). La collezione, cresciuta rapidamente, ha reso presto insufficiente il rigido e disconnesso spazio degli edifici; per questo, a metà degli anni Ottanta la Hardy Holzman Pfeiffer Associates è stata incaricata di progettare l'aggiunta di un quarto padiglione per l'arte moderna e le mostre temporanee e un sistema di collegamento di tutti gli edifici. Il conseguente intervento, magniloquente omaggio al Modernismo, è però da molti considerato pomposo e inefficace. Da allora, il LACMA si è espanso verso est, annettendo il parco che circonda il Padiglione d'Arte giapponese di Bruce Goff, con la sua indisciplinata espressività, e i La Brea Tarpits. Sul lato opposto è stato incorporato un ex grande magazzino in stile moderno con relativo parcheggio, ora conosciuto come LACMA West. Nonostante l'ampliamento, tuttavia, solo la ventesima parte dei centomila dipinti e oggetti d'arte può essere esposta, e pochi visitatori hanno modo di rendersi conto che il museo, oltre che un polo d'innovazione nell'educazione e nell'arte, è la più completa collezione della costa Ovest degli USA. Sei anni fa, però, è cominciata un'importante fase di cambiamento: Andrea Rich, sapiente amministratrice proveniente dall'UCLA, è stata nominata Presidente dell'istituzione, per la quale in poco tempo è riuscita a far raddoppiare le sovvenzioni. Alla Rich è stata inoltre affidata la direzione del museo, anche se gran parte della responsabilità delle scelte artistiche rimane delegata ai curatori dei singoli dipartimenti. Così, nel 1997 è stata avviata una massiccia riorganizzazione delle collezioni e del personale. Per prima cosa, sono state create cinque aree artistiche indipendenti – americana, asiatica, europea, latino-americana, moderna e contemporanea; uno studio delle esigenze del museo protrattosi per un anno ha poi evidenziato l'urgenza di una completa ristrutturazione. Per questo è stata stesa un'iniziale lista di quaranta architetti, in seguito vagliata e ridotta ai cinque finalisti. Ciascuno di essi è quindi stato invitato a presentare proposte per un progetto che unisse bellezza, originalità, coerenza, che fosse economicamente sostenibile e realizzabile entro un arco di tempo ragionevolmente breve. Sulla base di questi temi chiave, ogni architetto ha presentato una proposta radicalmente diversa. "Avevamo dato per scontato di non poterci permettere l'abbattimento di edifici esistenti, per quanto i tre originali presentino seri difetti e non siano soggetti a vincoli", ha dichiarato Melody Kanchat, vice presidente senior e membro del comitato di selezione. E infatti quattro architetti su cinque hanno fatto le stesse considerazioni, lasciando la struttura originale parzialmente o completamente intatta, aggiungendo un ulteriore strato a un'insieme di forme di per sé caotico (la proposta più curiosa è venuta da Daniel Libeskind, la cui struttura angolare dorata, che partiva da una piazza scoperta di centosessanta metri di diametro, non offriva né un tessuto connettivo né uno spazio espositivo flessibile): ma non il vincitore Rem Koolhaas, abbastanza audace da pensare di radere al suolo l'intero complesso Pereira-HHPA, risparmiando solo il padiglione giapponese e il LACMA West col suo parcheggio. Se nella gara per il rifacimento del MoMA di New York la sua iconoclastia aveva scioccato il comitato architettonico, a Los Angeles essa ha generato un sospiro di sollievo collettivo. Lucido, elegante e sorprendentemente semplice, il progetto di Koolhaas risolve numerosi problemi in un sol colpo, eliminando la necessità di restaurare e rimodellare, e offrendo ai curatori una *tabula rasa*, sotto forma di un'ampia struttura che collega il campus su tre livelli. Viene conservato il basamento, che contiene quel che l'architetto definisce la "Pompeian Base" degli uffici, i magazzini e le aree di servizio, che saranno tutte riconfigurate. Il secondo livello diventerà la "Miesian Court" e ospiterà degli spazi per mostre temporanee, un negozio, un caffè e altri servizi al pubblico, un'area comune, una galleria di orientamento e un anfiteatro da seicento posti che si aprirà sui giardini o sarà chiuso da uno schermo azionato meccanicamente. Koolhaas descrive il livello superiore come un "Encyclopedic Plateau": un'area dove i visitatori potranno esplorare le diverse collezioni del centro lungo un unico asse, oppure attraversarle in diagonale per scoprire i legami tra loro. Un tetto traslucido a nervature salirà fino a venti metri sopra la superficie delle sale, diffondendo luce naturale e conferendo al museo, grazie al suo svettante volume luminoso, una nuova identità. Secondo la coraggiosa Andrea Rich, "Il LACMA, come la stessa Los Angeles, è diverso dalle nostre più vecchie e affermate istituzioni urbane. Nostro compito è abbattere le tradizionali gerarchie e categorizzazioni culturali e artistiche, adottare una visione che tenga in considerazione sia le comunanze sia le diversità culturali. Vogliamo rappresentare il flusso e il cambiamento, non l'indifferenza e l'immobilità". Si tratta sicuramente di una visione seducente, ma è altrettanto certo che la cifra necessaria per attuarla è destinata a salire ben oltre i 187 milioni di dollari della stima preliminare. Ora la palla passa al ricco Comitato Direttivo del Museo, che dovrà donare e raccogliere quanto necessario perché il LACMA possa realizzare l'intero potenziale del progetto Koolhaas e creare in città un simbolo capace di contrastare la Walt Disney Hall di Gehry, prossima al completamento.
Michael Webb, critico d'architettura


Fotografia/Photographs by OMA © OMA

Mentre gli altri finalisti (Steven Holl, Jean Nouvel, Daniel Libeskind e Morphosis) hanno contaminato con la loro architettura il nucleo originale del LACMA, Rem Koolhaas ha pensato a una soluzione che ne fa *tabula rasa*
While the runners-up (Steven Holl, Jean Nouvel, Daniel Libeskind and Morphosis) mixed the LACMA's original core with their own architecture, Rem Koolhaas proposes a solution that just about erases it

Da sinistra a destra: le proposte progettuali di Jean Nouvel, Daniel Libeskind, Morphosis – Thom Mayne, Steven Holl


Fotografia/Photographs by Atelier Jean Nouvel


Fotografia/Photographs by Torsten Seidel

Left to right: the designs proposed by Jean Nouvel, Daniel Libeskind, Morphosis – Thom Mayne, Steven Holl


Fotografia/Photographs by Morphosis


Fotografia/Photography by Steven Holl Architects

Destroying the museum to save it Last year the Los Angeles County Museum of Art invited five major international architects to transform its dysfunctional complex of buildings. An architectural committee of the board, buttressed by outside experts, considered schemes by Steven Holl, Jean Nouvel, Daniel Libeskind and Thom Mayne of Morphosis and picked the one by Rem Koolhaas. 'They needed to make a bold and unflinching decision, and they did', notes Richard Koshalek, the president of the Art Center and L.A.'s architectural godfather, who played a key role behind the scenes. 'In the past they were tinkering with the problem rather than trying to solve it. They've now got the momentum they need and there's an extremely good chance of getting it built'.
William Pereira designed the original museum (which split off from a parent institution in the early 1960s) as a thin-blooded neoclassical composition of three pavilions symmetrically grouped around a moated podium. The moat leaked and had to be drained; the collection rapidly outgrew the inflexible and disconnected buildings. In the mid-1980s, Hardy Holzman Pfeiffer Associates was commissioned to add a fourth pavilion for modern art and temporary exhibitions and to tie the buildings together, but their grandiose homage to the modern was widely considered to be pompous and ineffectual. Since then LACMA has expanded eastward to incorporate the park that embraces Bruce Goff's wildly expressive

pavilion for Japanese art and the La Brea tar pits, and, on the other side, a defunct department store now known as LACMA West, along with its parking decks. Only a fraction of the collection's 100,000 paintings and objects can be displayed, and few visitors realize that this is the most encyclopaedic museum in the American West as well as a hub of innovation in education and the arts. Andrea Rich, a brilliant administrator at the University of California at Los Angeles, took charge of the museum as president six years ago and helped double its endowment. She also became director, delegating much responsibility for artistic policy to the departmental curators. In 1997 she initiated a reorganization of the collections and staff into five centres for art: American, Asian, European, Latin American and modern and contemporary. A yearlong study of the museum's needs pointed up the urgency of a radical overhaul. A list of forty eligible architects was winnowed down to five, each of whom was invited to submit proposals for a design that was beautiful, original, coherent, engaging, affordable and doable within a reasonable time frame. Those were the key words, and each architect offered a radically different interpretation of the brief.
'We had assumed we couldn't afford to tear down existing buildings, even though the original three are seriously defective and we have no attachment to them', declared Melody Kanchat, senior vice-president and a member of the selection committee. Four of the architects made the same assumption, leaving all or most intact and adding yet another layer to a chaotic jumble of shapes. The most puzzling entry came from Libeskind, whose angular gold-plated structure provides neither connective tissue nor flexible exhibition space and is set off by an unshaded plaza 160 metres in diameter. Only Koolhaas was brazen enough to level the entire Pereira/HHPA complex while sparing the Japanese Pavilion, LACMA West and the parking structure. In the competition to expand MoMA in New York, Koolhaas's iconoclasm shocked the architectural committee; in L.A. it generated a collective sigh of relief. Lucid, elegant and dazzlingly simple, the Koolhaas structure solves several problems at once, averting the need to restore and remodel and offering curators a vast tabula rasa that bridges the campus on three levels. The architect has retained but reconfigured the podium, containing what he calls the 'Pompeian Base' of offices, storage and service areas. Its top will become the 'Miesian Court', comprising spaces for temporary exhibitions; the shop, café and other public amenities; a plaza; an orientation gallery; and a 600-seat amphitheatre that will open up to the gardens or be enclosed by a mechanical curtain-like screen. He describes the upper floor as the 'Encyclopaedic Plateau', where visitors can explore each centre's collection along a single axis or take a cross axis to discover connections between them. A ribbed, translucent roof will undulate up to 20 metres above, diffusing natural light and giving the museum a new identity as a soaring, luminous volume.
According to Rich, 'LACMA, like Los Angeles itself, is different from our older, more established urban sisters. We are about breaking down traditional cultural and artistic hierarchies and categorizations to foster a view that appreciates cultural diversity and commonality. We are about flow and change, rather than stolidity and stasis'. It's a beguiling vision, but the cost is bound to escalate far beyond the preliminary estimate of $187 million. Now it's up to the well-heeled board to donate and raise whatever it takes to let LACMA realize its full potential and create a civic symbol to rival Walt Disney Hall.
Michael Webb is an architectural critic

Dietro la maschera dell'arte

Yinka Shonibare. Be-Muse
Museo Hendrik Christian Andersen, Roma
Fino a/until 3.3.2002

Roma, 1923. Lo scultore americano, di origine norvegese, Hendrik Christian Andersen fa costruire nel quartiere Flaminio una abitazione-studio da lui stessa disegnata nello stile neo-rinascimentale allora in voga. Settantotto anni dopo l'artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare, classe 1962, viene invitato a realizzare una personale nella casa-atelier di Andersen, diventata nel frattempo un museo che oltre ad accogliere la produzione dello scultore ospita regolarmente mostre di artisti contemporanei. A questo punto entra in scena un altro personaggio: il grande scrittore americano Henry James che intrattenne un'affettuosa amicizia col giovane artista nordico, alimentata da un intenso carteggio durato sedici anni e scoperto solo recentemente, dopo l'apertura del Museo. La lettura di alcune di quelle appassionate lettere ha ispirato Shonibare a usare la dimora di Andersen non come un contenitore, pittoresco nelle forme ma irrilevante nei contenuti, per la sua arte: ma piuttosto come una sorta di palcoscenico, alquanto affollato di personaggi e trame, su cui innestare nuovi elementi per allestire inedite rappresentazioni. "Be-Muse" (un intraducibile gioco di parole inglese che significa "sii musa" e che richiama anche il verbo stupire) è il titolo della mostra che dichiara il debito di ispirazione di Shonibare nei confronti del luogo espositivo e, allo stesso tempo, allude alla presenza di tre vere e proprie muse nella vita di Andersen: Helene, la madre, Olivia, la cognata vedova e Lucia, la modella che verrà adottata dalla madre dell'artista diventando così sua sorella. Tre presenze femminili concrete e quotidiane cui fa da contraltare la relazione a distanza con Henry James. Un'intensa e promiscua ragnatela di rapporti in cui il maschile e il femminile si fondono in un'armonica androginia intellettuale e spirituale che ignora tradizioni e norme sociali. Questa pluralità o, meglio, indeterminazione sessuale deve aver affascinato Yinka Shonibare, da sempre impegnato nello smascheramento di quelle sovrastrutture, di quei cliché, di cui ci serviamo per comporre l'identità dell'altro e, successivamente, per riconoscerlo. Una volontà che nasce dalla sua esperienza personale di rampollo dell'aristocrazia nigeriana, nato a Londra e cresciuto nella ricca e internazionale Lagos degli anni Settanta, ma che una volta tornato nella capitale britannica ha dovuto fare i conti con angusti schemi culturali: il pubblico dell'arte si aspettava da lui – autentica personalità cosmopolita – l'espressione della sua presunta diversità etnica. Shonibare ha accontentato questa voglia di esotismo, che nasce dalla necessità di soddisfare un rassicurante stereotipo, usando come materiale espressivo i tessuti batik; considerate simbolo di 'africanità', in realtà queste stoffe hanno origine in Olanda, dove venivano fabbricate secondo una tecnica indonesiana, mentre oggi sono prodotte in Gran Bretagna. Una metafora di ibridazione culturale ed estetica, che Shonibare ha utilizzato nelle due installazioni con manichini acefali (altro *leit-motiv* dell'artista) realizzate appositamente per il Museo Andersen. Nella prima: Helene, Olivia e Lucia assurgono al ruolo di *Tre Grazie* vestite con abiti dell'epoca. Nell'altro gruppo scultoreo, Hendrik C. Andersen e Henry James si fronteggiano in pose eleganti e languide. La distanza estetica che divide i due uomini, caratteristica dell'omoerotismo platonico, è simbolicamente accorciata dall'atteggiamento delle loro mani, che quasi si sfiorano come quelle di Dio e di Adamo nella michelangiolesca Cappella Sistina. L'allusione, in questo gesto, al ruolo di mentore del vecchio scrittore nei confronti del giovane scultore è piuttosto chiara: quello che invece lascia stupiti, perplessi (*bemused*, per l'appunto) sono i tessuti batik con cui sono realizzati gli eleganti costumi di entrambe le installazioni. Coloratissimi ed eccentrici, dichiarano sfacciatamente una matrice etnica, eppure si armonizzano con le fogge primo Novecento degli abiti dei manichini. Iniziare dalle apparenze, dagli abiti, dall'involucro estetico per confutare i luoghi comuni e affermare l'autonomia del Sé, è una scelta scontata per Shonibare, che fa affermazioni da esteta convinto: "Il mio desiderio di una bellezza radicale mi provoca un genere di dolore che mi colpisce fino in fondo all'anima". E se quindi il pubblico ha bisogno di ricondurre ad un'identità determinata un vissuto complesso, quindi sfuggente, come il suo, egli, aristocratico di nascita e anticonformista per formazione, non può che assumere la maschera del dandy: la più sofisticata, epicena e cosmopolita. Così in questa mostra romana si offre al pubblico negli elegantissimi panni del suo alter-ego Dorian Gray, in undici patinate immagini fotografiche che ripercorrono la vicenda dell'affascinante personaggio wildiano. Per mischiare ulteriormente le carte in tavola, Shonibare non ha illustrato il testo di Oscar Wilde, ma ha rielaborato le scene di una riduzione cinematografica americana degli anni Quaranta, mettendo in atto un'ulteriore stratificazione di segni e significati. "L'ibridizzazione è una forma di disobbedienza (...). Il degenerato etnico deve disobbedire, ma la sua disobbedienza non deve mai essere degenerata, deve restare costantemente dignitosa" spiega Shonibare, operando uno scarto rispetto al dandismo decadente che è invece essenzialmente e intimamente amorale. Oscar Wilde diceva infatti che l'estetica è superiore all'etica, Shonibare sembra piuttosto affermare - e non è una differenza da poco- un'estetica dell'etica.
Caroline Corbetta, critica d'arte

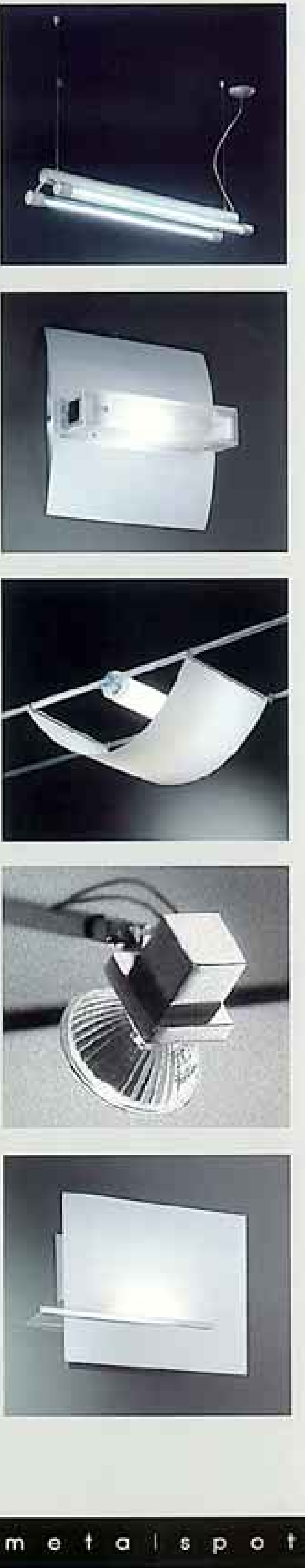

Per gentile concessione/courtesy Stephen Friedman Gallery
Fotografia/Photography by Stephen White

Le installazioni *Three Graces* (in alto) e *Henry James (1843- 1916) and Hendrik C. Andersen (1872-1940)* (pagina a fianco, in basso), realizzate per il museo romano, reinterpretano la biografia dello scultore americano – norvegese
The installations *Three Graces,* above, and *Henry James (1843-1916) and Hendrik C. Andersen (1872-1940),* facing page, created for the Rome museum, reinterpret the biography of the Norwegian–born American sculptor

Behind the mask of art In 1923 the Norwegian-born American sculptor Hendrik Christian Andersen designed and built his own studio/home in Rome's Flaminio quarter in the neo-Renaissance style of his day. Seventy-eight years later, the Anglo-Nigerian artist Yinka Shonibare, born in 1962, was offered a solo show in Andersen's house, which in the meantime had been converted into a museum to hold the sculptor's works and regular exhibitions by contemporary artists. At this point another character enters the scene. He is Henry James, the great American writer, who kept up a close friendship with the young Nordic artist through an intense correspondence that lasted 16 years and was only recently discovered after the museum's opening. Having read some of these impassioned letters, Shonibare felt inspired to use Andersen's home not as a container for his art, picturesque in form yet irrelevant in content, but as a sort of stage. It would be a fairly crowded one, with characters and plots onto which different elements could be grafted to present unprecedented performances. The title of this exhibition, *Be-Muse,* declares the inspiration Shonibare found in the place where it is held. But it also alludes to the three real muses of Andersen's own life: Helene, his mother; Olivia, his widowed sister-in-law; and Lucia, the model who was adopted by the artist's mother and thus became his sister. These three tangible daily female presences are offset by Andersen's remote rapport with Henry James. In an intensely promiscuous web of relationships, male and female are merged into a harmonious intellectual and spiritual androgyny that ignores traditions and social norms.This plurality, or sexual indeterminacy, must have intrigued Yinka Shonibare, who has always striven to unmask the superstructures and clichés that we rely on to compose and recognize different identities. This intention stems from his personal background as a scion of the Nigerian aristocracy. Born in London and brought up in the rich and international Lagos of the 1970s, when Shonibare returned to England, he had to reckon with a narrow cultural compass. The art public expected him – as an authentic cosmopolitan personality – to express his presumed ethnic difference. Deciding to humour this expectation of the exotic and its inherent need to fit reassuring stereotypes, Shonibare started using batik fabrics. Regarded as a characteristically 'African' symbol, in actual fact these fabrics originated in


Per gentile concessione/courtesy Stephen Friedman Gallery,
Fotografia/Photography by Stephen White

Seduta per divani
IDEA
intes
THE BEST
INSIDE
intes s.p.a.
Tel.: +39/031-790371
Fax: +39/031-791648
www.inteswebb.com
email: info@inteswebb.com
opera di Paola Seroldi
paola.seroldi@libero.it



the Netherlands, where they were manufactured from an Indonesian technique, though today they are produced in the United Kingdom. Shonibare brings this metaphor of cultural and aesthetic hybridisation into effect in the two installations with headless manikins (another of his leitmotifs) done specially for the Andersen Museum. In the first: Helene, Olivia and Lucia assume the roles of *Three Graces*, dressed in period costume. In the other sculptural group, Hendrik C. Andersen and Henry James face each other in languidly elegant poses. The aesthetic distance between the two men, characteristic of a platonic homoeroticism, is symbolically shortened by the position of their hands, which, like those of God and Adam in Michelangelo's Sistine Chapel, almost touch. The allusion of this gesture to the role of mentor played by the old writer vis-à-vis the young sculptor is clear enough. But what leaves the spectator bewildered and perplexed – bemused, in fact – are the batik fabrics with which the elegant costumes of both installations are made. Brightly coloured and eccentric, they brazenly suggest an ethnic source, yet they match the early 20th-century style of the manikins' clothes. Shonibare takes for granted the idea of starting from appearances, from clothes and aesthetic outer wrappings, in order to refute platitudes and assert the autonomy of self. His statements are those of a confirmed aesthete: 'My desire for a radical beauty inflicts a kind of pain on me that hurts the depths of my soul'. If the public wants to pin a given identity on a complex and hence ambiguous experience like his, he, an aristocrat by birth and unconventional by upbringing, is bound to wear the mask of the most sophisticated, epicene and cosmopolitan dandy. Thus in this Rome show he presents himself to the public in the exquisitely elegant shoes of his alter ego, Dorian Gray, in 11 glossy photographic images that retrace the story of Oscar Wilde's enchanting character. To shuffle the cards still further, Shonibare has not illustrated Wilde's text but has redeveloped scenes from an American 1940s film version. In this way he sets off a further stratification of signs and significations. 'Hybridisation is a form of disobedience… The ethnic degenerate must disobey, but their disobedience must never be degenerated, it must remain constantly dignified', explains Shonibare, departing for a moment from the decadent dandyism that is essentially and inwardly amoral. Indeed, Oscar Wilde once said that aesthetics is superior to ethics. Shonibare seems rather to affirm – and it is no small difference – an aesthetic of ethics.
Caroline Corbetta is an art critic

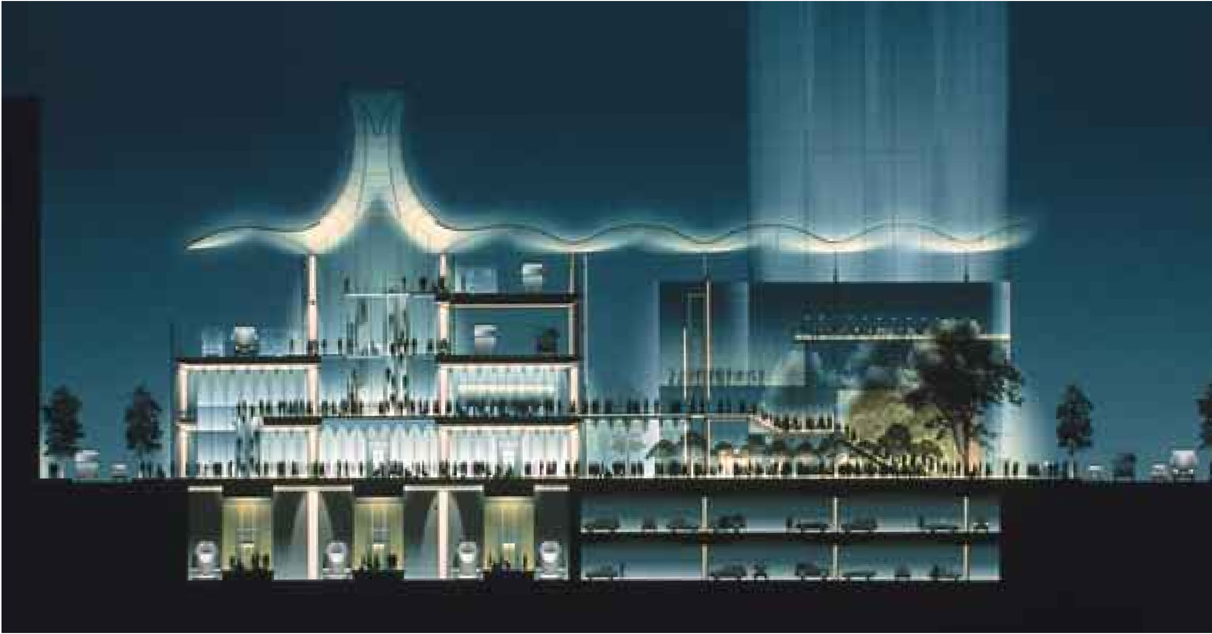
Splendori della velocità

Modern Trains and Splendid Stations: Architecture and Design for the 21st Century
The Art Institute of Chicago
Fino a/until 28.7.2002

Stazioni e treni sono sempre stati luoghi amati dagli artisti – ricordiamo le suggestive immagini di Claude Monet della Gare Saint Lazare di Parigi – raccontati da cinema e letteratura come silenziosi spettatori di drammi umani. L'Art Institute di Chicago dedica loro una bella mostra con un allestimento, non a caso, affidato a David Childs e Marilyn Taylor, già responsabili per Skidmore, Owings & Merrill (SOM) del restauro della Penn Station di New York. Lo spazio con cui SOM si è dovuto confrontare a Chicago non era dei più semplici: uno stretto ferro di cavallo con soffitti molto alti. Nonostante le difficili condizioni di partenza, Childs e Taylor sono riusciti a creare una scenografia accattivante e divertente che, grazie a un sistema minimale di pannelli in color arancione abbinati a muri d'acciaio, coesiste piacevolmente con i progetti in mostra. Il visitatore è invitato così a entrare in uno spazio dinamico, dove appare l'immagine di un lungo treno che si snoda in un paesaggio astratto. Mentre negli ultimi decenni i treni ad alta velocità hanno spianato la strada ad una rinascita della ferrovia, la stazione si è trasformata in un edificio polifunzionale. Tale aspetto è considerato da Martha Thorne, curatrice della mostra, come l'elemento più innovativo nella progettazione di questa tipologia. Segni premonitori di tale concetto possono essere letti nella costruzione di alberghi adiacenti all'edificio ferroviario e collegati ad esso da un percorso interno; come a Londra il Grosvenor Hotel, accanto alla Victoria Station (1861), o il Charing Cross Hotel (1865). Polifunzionalità portata ad estreme conseguenze dall'architetto giapponese Hiroshi Hara che, nella sua Kyoto Station Building ha realizzato uno dei più grandi insediamenti commerciali di Kyoto. Dal progetto ottocentesco con motivazioni unicamente tecnologiche le stazioni, quindi, hanno assunto sempre nuove connotazioni: oggi devono essere in grado di servire un enorme numero di passeggeri in transito, con bisogni, motivi di viaggio, tempo trascorso in stazione e fattori demografici completamente diversi. "Modern Trains and Splendid Stations" passa infine in rassegna le nuove realizzazioni, a eccezione del restauro della Pennsylvania Station di New York per mano di Skidmore, Owings & Merrill. Accanto a questo intervento per riportare un architettura storica alla sua originaria identità, la mostra racconta di altri esempi che fanno della monumentalità il loro punto di forza: la stazione Atocha a Madrid di Rafael Moneo, la Hung Hom Station in Hong Kong di Norman Foster, la stazione di Losanna di Bernhard Tschumi e, soprattutto, lo spettacolare progetto di Santiago Calatrava per la Stazione Liege-Guillemins in Belgio, una volta di ferro e vetro sorretta da costole d'acciaio come apoteosi celebrativa delle stazioni classiche. La mostra dimostra come l'alto standard che il sistema ferroviario offre dal punto di vista della "qualità della vita" non ha paragoni con nessun altro mezzo di trasporto. Nella prefazione al catalogo, Nicholas Grimshaw, progettista del Waterloo International Terminal di Londra, anticipa un possibile futuro: "Posso facilmente immaginare un sistema ferroviario veloce ed efficiente che attraversa l'Europa con comodi sedili, impiantistica individuale per il computer o radio-televisione, sale conferenza prenotabili, cibo sofisticato, spazi per esercizi e carrozze letto per i viaggi più lunghi. E perché no?, carrozze trasformabili in casinò, cinema, sale da concerto".
Chiara Toffanin, architetto, vive a Chicago

Architettura come elemento di connessione tra reti e modalità diverse di trasporto: il progetto di Bothe, Richter e Tehrani per la stazione ferroviaria ICE dell'aeroporto di Francoforte
Architecture as a connection between different modes and means of transportation: Bothe, Richter and Tehrani's interchange for Frankfurt Airport's ICE railway station





Nel progetto di Richard Rogers e SMWM per il terminal Transbay di San Francisco, la copertura da elemento strutturale diventa motivo formale, celebrando così la tradizione delle grandi stazioni ottocentesche
In the Richard Rogers and SMWM scheme for the Transbay Terminal in San Francisco, the roof is transformed from a structural element into a formal motif, celebrating the tradition of great 19th-century railway stations

The splendours of speed Like Claude Monet with his haunting scenes from the Gare Saint-Lazare in Paris, artists have long been attracted to railway stations and trains. Cinema and literature, too, have used them as settings for human drama. Now the Art Institute of Chicago pays homage to them with an excellent exhibition designed, not surprisingly, by David Childs and Marilyn Taylor, who directed the restoration of New York's Pennsylvania Station for Skidmore, Owings & Merrill. The space that confronted SOM in Chicago was not an easy one, with its narrow horseshoe plan and very high ceilings. Despite these daunting conditions, Childs and Taylor have succeeded in creating an exciting and entertaining stage set. Based on a minimal system of orange panels and steel walls, it pleasantly accommodates the projects on view. Visitors are ushered into a dynamic interior and greeted by the image of a long train winding its way through an abstract landscape. In recent decades high-speed trains have paved the way, so to speak, for a rebirth of railways. Stations, meanwhile, have been transformed into multipurpose buildings – an aspect treated by Martha Thorne, the exhibition's curator, as the most striking change that has occurred in designs for this type of architecture. Early signs of a similarly comprehensive concept can be seen in hotels that were built next to railway stations and connected to them internally, such as the Grosvenor Hotel, adjacent to Victoria Station (1861), or the Charing Cross Hotel (1865). This all-embracing approach was carried to its extreme by the Japanese architect Hiroshi Hara, whose Kyoto Station building also incorporated one of the city's largest shopping centres. Since the 19th-century designs with their purely technological motivations, railway stations have changed enormously. Today they serve vast numbers of passengers, whose reasons for travelling or lingering in stations have changed out of recognition since the quaint old days of steam. *Modern Trains and Splendid Stations* surveys the latest accomplishments in this sphere, with the exception of SOM's Penn Station. In addition to tracing a peculiar historic architecture to its original identity, the exhibition features other examples where monumentality is the chief attraction, such as Atocha Station in Madrid by Rafael Moneo, Hung Hom Station in Hong Kong by Norman Foster, Lausanne Station by Bernard Tschumi and, especially, Santiago Calatrava's project for Liège-Guillemins Station in Belgium, with its iron and glass vaults supported by steel ribs in a celebratory apotheosis of the classic railway station. This exhibition witnesses the high 'quality of life' offered by a rail system still unmatched by other means of transport. In the foreword to the catalogue, Nicholas Grimshaw, architect of the Waterloo International Terminal, 'can envisage a fast, efficient train system throughout Europe with seating as good as any vehicle, with audio-visual and computer links, with bookable meeting rooms, high-quality food, exercise facilities, and sleeping cars for the longer journeys. Entertainment is also a possibility with on-board casinos, cinemas, and even roving musicians and conjurors'.
Chiara Toffanin is an architect living in Chicago

Austria: la prossima generazione

Emerging Architecture 2 – 10 More Austrians
Architekturzentrum Wien
Fino a/until 15.4.2002

Conosciuta per la sua qualità diffusa, l'architettura austriaca deve una certa continuità anche a un numero abbastanza alto di studenti. E in rapporto agli standard di altri paesi vicini, per i giovani architetti austriaci le possibilità di veder realizzati i propri progetti sono relativamente elevate; eppure le condizioni non sono ideali nemmeno qui, riuscire a farsi un nome in questo piccolo paese non significa necessariamente essere notati altrove. La serie di mostre "Emerging Architecture", inaugurata nell'autunno del 2000, rappresenta dunque uno sforzo meritevole, sia da parte dell'Architekturzentrum sia del loro curatore, lo storico dell'architettura Otto Kapfinger. L'idea di fondo è quella di presentare ogni anno il lavoro di dieci studi allo scopo di promuovere le generazioni più giovani e attirare nuovi incarichi. Ciascuna mostra viene successivamente fatta circolare attraverso diversi spazi espositivi europei ed è accompagnata da un catalogo pubblicato da Springer in inglese e tedesco. La prima parte della mostra ha già ottenuto un primo risultato: il progetto per un complesso con trecento appartamenti, una scuola e un giardino, al quale hanno lavorato i dieci team partecipanti sulla base di un concetto urbanistico e di tipologie modello. Inoltre, è stata poi creata una joint-venture, che attualmente sta portando avanti questa iniziativa. Il valore della partecipazione a simili concorsi traspare anche dai lavori presentati in questa seconda parte dell'esposizione. Alcuni tra i più interessanti progetti in mostra sono stati infatti realizzati secondo analoghi principi, come nel caso del giovane studio di Vorarlberg - Cukrowicz e Nachbaur - che, adattando geometrie e soluzioni semplici a problemi complessi, è riuscito a creare un collegamento tra mondi contrastanti come una stazione dei vigili del fuoco e un centro d'arte. L'architettura del gruppo, rettilinea e lucida pur senza essere noiosa e priva di humour, ne ha fatto uno dei sodalizi di maggiore successo. Oltre alla Stazione dei vigili del fuoco e al Centro d'arte già menzionati, Cukrowicz e Nachbaur hanno progettato anche uno spazio per eventi a Wolfurt, alcune case, blocchi residenziali e una pregevole nuova sede per la Croce Rossa di Vorarlberg; altri edifici, tra cui due scuole, sono attualmente in fase di pianificazione. Caratteristica di questa giovane generazione, nativa della regione del Vorarlberg, è l'abile manipolazione dei materiali naturali. Altro punto forte della mostra è il lavoro di Fasch e Fuchs, un team capace non solo di convertire strutture esistenti in ambienti luminosi e diafani, ma anche di trasformare un grande deposito per automezzi pubblici in uno spazio affascinante, un terminal elegante e del tutto privo dell'abituale, desolante aspetto anonimo. Secondo Otto Kapfinger, l'approccio dei dieci team selezionati è accomunato dal medesimo "rifiuto verso gli edifici imponenti come massa scultorea". Non è facile tuttavia comprendere con precisione cosa egli intenda, se si considera il lavoro di Wolfgang Tshapeller: la sua soluzione per il riutilizzo di una serie di grandi strutture in cemento armato porterebbe, se realizzata, a un rivestimento in stile patchwork, da utilizzare per ricoprire i diversi piani di quello che altrimenti si presenta come uno scheletro privo di protezioni. E non si può nemmeno dire che, oltre all'opulenza formale, il suo commissariato di Murau, costruito sul ripido pendio che costeggia il fiume, rappresenti anche un convincente nesso tra architettura e natura. Di fronte a molte delle opere esposte, il visitatore si scoprirà inoltre a cercare invano i segni annunciati di "una definizione dello spazio incorporea quanto uno scheletro o una membrana". Gehrard Mitterberger propone un progetto incredibilmente dispendioso, che non sarebbe inappropriato definire "scultoreo e imponente" (come la sua rivitalizzazione dello Schloss Bruck di Lienz o il piano per un parcheggio a Matrei). La nozione di Kapfinger risulta invece più agevole da seguire in progetti come la sala da tè di Marterermoosmann, un'esile struttura in acciaio pensata per un sito di difficile accessibilità. Qui, il vecchio ma sempre attuale tema del prefabbricato, delle tecniche



Come
fare colazione
in piedi e
lavorare distesi.

Life inspires.





Poltrona girevole
open up
Design: Mathias Seiler

Sedus Stoll S.r.l.
Via Giotto, 20/22
I-22075 Lurate Caccivio (CO)
Per informazioni tel.: 031.494.111
www.sedus.com, www.a-matter.com

sedus



Fotografia/Photographs by Michael Markl

Fasch e Fuchs disegnano volumi leggeri, quasi privi di peso
Fasch and Fuchs design light, floating volumes

costruttive semplici e dei materiali durevoli è ripreso e tradotto in un linguaggio non certo rivoluzionario ma senz'altro aggiornato. Lo stesso assunto è raccolto anche da Gerner e Gerner, mentre Holodeck.at si muove a sua volta su una scala contemporanea, oscillando tra i poli dell''eccitante' e del 'solido'. Una piccola distrazione dai tanti edifici per scuole e abitazioni (che una mostra di questo tipo tende ad accumulare) è offerto da Maria Flöckner e Hermann Schnöll: la loro proposta, un impianto per il sollevamento di battelli per la Polizia del lago Mattsee, è un progetto esotico in un paese privo di coste come l'Austria. La disposizione dei lavori in mostra è anche concepita secondo principi democratici, ma non sempre risulta funzionale alla comprensione d'insieme. Le bacheche per la prima edizione, utilizzate anche come casse da imballaggio delle opere esposte, includono ognuna uno schermo video usato per presentare uno dei lavori dei vari team; oltre a questo, vi sono pannelli di dimensioni standard, che illustrano i progetti in dettaglio. Non è prevista alcuna variazione su questo schema: niente modelli, niente allettanti soluzioni grafiche, niente personalizzazione dei contributi. I disegni e i bozzetti, in ogni caso, sono sempre più scarsi. In tal senso, le proposte di Hans Gongoly, che crea e conserva i suoi progetti nella propria memoria con l'aiuto di note scritte, prova che anche un metodo così ambiguo può portare buoni frutti. Una posizione del tutto speciale nell'ambito della mostra è occupata da Erich Gutmorgeth. Nato nel 1951, Gutmorgeth è il più anziano dei partecipanti e vanta numerosi progetti a suo nome, come l'ampliamento dell'ospedale regionale di Feldkirch e due filiali della catena di supermercati M-Preis, imprenditori sensibili alla buona architettura. Ciò nonostante, continua a essere sconosciuto al grande pubblico: una situazione ingiusta alla quale si spera che questa serie di mostre ponga rimedio. Dopo tutto, esse si propongono di fungere da agenzia di promozione per i giovani architetti. La scelta soggettiva di un curatore è certo sempre destinata ad alimentare polemiche. Eppure la sola scarsa notorietà non dovrebbe far parte dei criteri di selezione, più di qualche studio con alcune pubblicazioni alle spalle non sarebbe risultato fuori luogo nella descrizione di una vivace scena architettonica: lo stesso dicasi per qualche progetto più sperimentale. Sembra giusto chiedersi infine se ogni gruppo interessante ce la farà a emergere: alcuni rimarranno nelle retrovie, ma se può essere di consolazione, quelli che non ce l'hanno fatta quest'anno potrebbero avere un'altra possibilità l'anno prossimo. *Lilli Hollein, critico di architettura e design*

Austria's next generation

Austria is a country whose architecture is recognized to be of high quality, and whose continuity in this respect is guaranteed by relatively high numbers of architectural students. By the standards of the somewhat hopeless situation in neighbouring European countries, the chances of young Austrian architects seeing their designs actually built are relatively good. However, conditions are not exactly overwhelming, and making a name for oneself in one corner of this little country does not necessarily mean that one will be noticed elsewhere. In this sense, the exhibition series *Emerging Architecture,* which was inaugurated in the autumn of 2000, is a remarkable and useful endeavour on the part of the Architekturzentrum and its curator, the architectural historian Otto Kapfinger. The idea is to present each year the work of ten architectural offices belonging to the younger Austrian scene, with the aim of promoting publicity for the new generation and increasing their commissions. Each exhibition subsequently tours around Europe, accompanied by a catalogue published in English and German by Springer. Part one of *Emerging Architects* has resulted in 300 apartments, a school and a garden complex worked out by the teams on the basis of a town-planning concept and model typologies; a joint venture has been formed to develop the project further. The value of participation in competitions is apparent among the exhibitors at *Emerging Architects 2.* Some of the most interesting projects in this exhibition have been realized in this way, for example those of the young team from Vorarlberg, Cukrowicz and Nachbaur. Using simple geometries and solutions for complicated problems, they manage to unite contrasting worlds: a fire station and an arts centre, for example. Their architecture is rectilinear and lucid without becoming humourless and boring. This has made Cukrowicz and Nachbaur one of the most successful young teams in Austria in recent years. In addition to the station and centre already mentioned, they have designed an event hall in Wolfurt and houses, apartment blocks and a remarkable headquarters for the Red Cross in Vorarlberg, while two schools and other projects are in the planning stages. One characteristic of the younger generation of Austrian architects, especially those from Vorarlberg, is a skilful use of traditional materials, which, in that region, means wood above all. Another highlight of the exhibition is the work of Fasch and Fuchs, a team that not only knows how to transform existing structures into bright, transparent spaces but can also turn a bus garage into an attractive place, an elegant terminal with none of the usual diesel desolation. Curator Otto Kapfinger sees the ten teams united by a common 'rejection of massive sculptural building'. In view of the work of Wolfgang Tschapeller, in particular, it is difficult to see what he means by this. The implementation of Tschapeller's study for large, existing reinforced-concrete skeletons would lead to a patchwork shroud, used floor by floor by different owners to clad the defenceless structure. Nor, for all its formal opulence, does his District Commissioner's Office in Murau, built into the slope on a steep riverbank, come across as a convincing link between architecture and nature. In many of the contributions, one will also look in vain for 'an incorporeal, membrane and skeleton-like definition of space'. Gerhard Mitterberger goes to incredible expense in his projects, for which 'sculptural and massive' would not be inappropriate descriptions. Take, for example, the revitalization of Schloss Bruck in Lienz or his design for a car park in Matrei. In projects like the teahouse by Marterermoosmann, a slender steel construction for a site inaccessible to construction traffic, Kapfinger's notion is easier to follow. Here the old but still fresh themes of prefabrication, simple building techniques and durable materials are taken up once more and translated into a language that is not revolutionary, but nevertheless up to date. This is a theme also taken up by Gerner and Gerner; Holodeck.at are the third firm in this trio. All three move on a contemporary scale between the poles represented by 'exciting' and 'solid'. It remains to be seen whether every interesting team is going to 'emerge' – some will inevitably remain in the second rank. Relief from all the residential and school buildings that an exhibition of this kind tends to amass is provided by Maria Flöckner and Hermann Schnöll, who created one of the most exotic projects in landlocked Austria: a ship-lifting mechanism for the police on Mattsee Lake. The installation is democratic, but the arrangement is not always helpful. The presentation boxes developed for the first exhibition, which also serve as transportation containers, include screens showing videos about one of each team's projects; there are also uniform information boards explaining the works. There is no provision for breaking out of this formula – no models, no attractive graphics, no individualization of the contributions. Drawings and sketches are, in any case, few and far between. The contributions of Hans Gangoly, who creates his designs exclusively in his head with the help of written notes, prove that this dubious method can bear well-shaped fruit. Erich Gutmorgeth, in particular, occupies a special position in this exhibition. Born in 1951, he is the oldest of the participants and has some major projects to his name, including the enlargement of the regional hospital in Feldkirch and two branches of the architecture-conscious M-Preis supermarket chain. He is still largely unknown, an unjust situation that, hopefully, will be remedied by this series of exhibitions. After all, they do in a way set out to act as a PR agency for young architects.The subjective choice of any curator is bound to give rise to discussion, but lack of publicity should not be among the selection criteria. A few offices with more publications behind them would not have been out of place in the description of a lively architectural scene, nor would a few more progressive works. And if it is any comfort, those who missed out this year will have another chance next year: architects spend a long enough time 'emerging'.
Lilli Hollein is a design and architecture critic

Due funzioni singolari si uniscono nel progetto redatto da Cukrowicz e Nachbaur: stazione dei vigili del fuoco e centro culturale
Two distinct functions are united in this project by Cukrowicz and Nachbaur, a combined fire station and cultural centre

Fotografia/Photographs by Hanspeter Schiess



dal 1898

Per creare
piccoli spazi
pensate
in grande.



• MAXPARETE
Parete manovrabile ad alta insonorizzazione per la suddivisione flessibile degli spazi. Rende gli ambienti multifunzionali, scomparendo docilmente scorrendo sulle guide a soffitto -senza alcun binario a pavimento- ed è disponibile in diverse versioni e materiali fino a 9 metri di altezza.



• ALTHURA
Parete divisoria e attrezzata. Crea e arreda gli uffici, ha elevate qualità tecniche abbinate ad un alto standard di finiture.



• ELEVFLOOR
Pavimentazione modulare sopraelevata, con soluzioni strutturali innovative e vastissima scelta di materiali di rivestimento.

industrie oddicini
partizioni tecnologiche per l'architettura
www.oddicini.com - info@oddicini.com
via xx settembre 186 - 28883 gravellona toce (vb)
tel. 0323 86 41 44 - fax 0323 84 82 77





ISO 9001

calendario
calendar

review

Mostre, eventi, fiere
Exhibitions, events, fairs

Austria
Wien
● fino a/until 10.2.2002
The Architecture of R. M. Schindler
fino a/until 17.2.2002
Franz West Merciless
fino a/until 24.3.2002
Under Foreign Influence. Textiles from Europe and Asia
fino a/until 26.5.2002
From Far-Off Lands. Art Along the Silk Route
MAK, Stubenring 5
T +43-1-71136
● fino a/until 3.2.2002
Journeys into the Self. Artists' self-image
Sammlung Essl-Kunst der Gegenwart
An der Donau 1, Klosterneuburg
T +43-1-224337050
● fino a/until 4.3.2002
Sturm der Ruhe. What is Architecture
AZW-Architektur Zentrum Wien
Museumplatz 1
T +43-1-5223115
● 8.2.2002-28.4.2002
Yayoi Kusama
15.2.2002-7.4.2002
Kim Sooja: A Needle Woman
Kunsthalle Wien
Museumplatz 1
T +43-1-5218922

Belgio/Belgium
Antwerp
● fino a/until 10.2.2002
Jan van Munster
fino a/until 10.2.2002
Belu-Simion Fainaru
Museum van Hedendaagse Kunst
Antwerpen, Leuvenstraat 32
T +32-3-2385960
● 7.2.2002-24.3.2002
One Hundred Houses for One Hundred European Architects
De Singel Internationaal Kunstcentrum, Desguinlei 25
T +32-3-2482828

Danimarca/Denmark
Copenhagen
● 11.2.2002-2.6.2002
Evergreens & Nevergreens: Arne Jacobsen
Danish Design Center, Andersen Boulevard 27
T +45-33-693369
Umlebæk
● 8.2.2002-20.5.2002
Georgia O'Keefe
Louisiana Museum of Modern Art
T +45-4919-0719

Francia/France
Paris
● fino a/until 28.2.2002
Shigeru Ban
La Galerie d'Architecture
11 rue des Blancs Manteaux
T +33-1-49966400
● fino a/until 30.2.2002
Construction de Petites Èchelles
Pavillon de l'Arsenal, Centre d'urbanisme e d'architecture de la ville
21, boulevard Morland
T +33-1-42763397
● 27.2.2002-24.6.2002
La Révolution surréaliste
fino a/until 4.3.2002
Jean Nouvel
Centre Pompidou
T +33-1-44781233
● fino a/until 24.2.2002
William Eggleston
fino a/until 24.2.2002
Gérard Darouste - Ellipse
fino a/until 24.2.2002
Takashi Murakami
Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 261 boulevard Raspail
T +33-1-42185677
● fino a/until 17.2.2002
Tous assis pur Vitra
Musée de la Publicité, Union centrale des arts decoratifs, Palais de Rivoli
T +33-1-44555750
● fino a/until 3.3.2002
A table au XIX siècle
Musée d'Orsay, rue de Lille
T +33-1-45482123

Finlandia/Finland
Helsinki
● fino a/until 17.2.2002
Suur-Merijoki. A home as a work of art
fino a/until 17.2.2002
Villas from a hundred years back
Museum of Finnish Architecture
Kasarmikatu 24
T +358-9-85675100

Germania/Germany
Berlin
● fino a/until 24.2.2002
Mies van der Rohe. Architecture and Design in Stuttgart, Barcelona, Brno
9.3.2002-2.6.2002
The Work of Charles and Ray Eames
Vitra Design Museum Berlin
Kopenhagener Strasse 58
T +49-30-4737770
● fino a/until 23.2.2002
Photographer: Anonymous
Masterpieces of Vernacular Photography
Kicken Gallery, Linienstrasse 155
T +49-30-28877882
Frankfurt am Main
● fino a/until 20.2.2002
Blood: Power, Politics and Pathology
MAK-Museum
Schaumainkai 17
T +49-69-21234037
● 9.2.2002-28.4.2002
Frequencies [Hz]
15.2.2002-28.4.2002
The Visions of Arnold Schönberg
Schirn Kunsthalle Frankfurt
Römerberg
T +49-69-2998820
München
● fino a/until 10.3.2002
Monet and the Modern Age
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung
Theatinerstrasse 8
T +49-89-37828162
Gran Bretagna/Great Britain
London
● fino a/until 17.2.2002
● fino a/until 17.2.2002
Dawn of the Floating World: 1650-1765
fino a/until 19.4.2002
Paris: capital of the arts 1900-1968
Royal Academy of Arts, Piccadilly
T +44-20-73008000
● 2.2.2002-13.5.2002
Men in Skirts
V&A-Victoria and Albert Museum
Cromwell Road
T +44-20-79422502
● fino a/until 10.2.2002
Next: Richard Artschwager
Serpentine Gallery, Kensington Gardens
T +44-20-74026075
● fino a/until 24.2.2002
Conran Foundation Collection 2001 - Marc Newson
fino a/until 21.4.2002
Web Wizards: Designers who Define the Web
Design Museum
28 Shad Thames
T +44-20-79408790
● fino a/until 4.2002
Liam Gillick: Annlee You proposes
21.2.2002-19.5.2002
American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880
Tate Britain, Millbank
T +44-20-78878000
● 7.2.2002-1.4.2002
Warhol
Tate Modern, Millbank
T +44-20-78878000

Italia/Italy
Aosta
● fino a/until 7.4.2002
Futurismo russo
Museo Archeologico Regionale, piazza Roncas 1
T +39-0165275902
Bergamo
● fino a/until 1.5.2002
La collezione Rau
Accademia Carrara, via S. Tommaso 53
T +39-035399527
Brescia
● 2.2.2002-5.5.2002
Da Mirò a Dali
Palazzo Martinengo, via Musei 30
T +39-030297551
Bologna
● fino a/until 24.2.2002
La natura della natura morta da Manet ai nostri giorni
fino a/until 1.4.2002
La natura della natura morta - fotografia da Fox Talbot ai nostri giorni
Galleria d'Arte Moderna, piazza Costituzione 3
T +39-051502859
Bolzano
● fino a/until 28.2.2002
Albe Steiner: il segno della ragione
fino a/until 28.2.2002
X-Visitors
Museion-Museo Arte, via Ospedale 2
T +39-047198001
Como
● fino a/until 3.3.2002
Somaini
Broletto, piazza Duomo
Fondazione Ratti, Lungo Lario Trento 9
T +39-031252352
Milano
● fino a/until 17.2.2002
Dalla scapigliatura al futurismo
Palazzo Reale, piazza Duomo
T +39-02860649
● fino a/until 30.3.2002
Gio Ponti maestro del Déco
Biblioteca di via Senato
via Senato 14
T +39-0276215318
● fino a/until 6.4.2002
Gian Paolo Barbieri: a History of Fashion
Photology, via della Moscova 25
T +39-026595285
● 22.2.2002-9.6.2002
Kirchner Ernst Ludwig
Fondazione Mazzotta, foro Bonaparte 50
T +39-02878197
● 7.2.2002-23.3.2002
Philip - Lorca DiCorcia
Monica De Cardenas, via F. Viganò 4
T +39-0229010068
● fino a/until 27.2.2002
Feininger, Jawlensky, Kandinsy, Klee
Galleria Blu, via Senato 18
T +39-0276022404
● fino a/until 2.3.2002
Hsiao Chin: opere 1959-2001
Giò Marconi, via Tadino 16
T +39-0229404373
● fino a/until 3.3.2002
Christopher Dresser. Un designer alla corte della Regina Vittoria
Triennale di Milano, viale Alemagna 6
T+39-0724341
● fino a/until 8.3.2002
Andrea Salvino - Il Disprezzo
Antonio Colombo Arte Contemporanea, via Solferino 44
T +39-0229060171
● fino a/until 30.3.2002
Jessica Stockholder
Galleria Raffaella Cortese
T +39-022043555
● fino a/until 23.2.2002
Achille Funi 1890-1972
Spazio Oberdan, viale Vittorio Veneto 2
T +39-0277406354
● 18.2.2002-2.3.2002
Corso di aggiornamento Designing Interiors
Politecnico di Milano - Polo di Como
Per informazioni: tel/fax +39-0258114412, Internet: www.progettomateria.com
● fino a/until 5.3.2002
Roualt: il circo, la guerra, la speranza
Opere grafiche dalle collezioni milanese
Fondazione Stelline, corso Magenta 61
T +39-0245462111
Padova
● fino a/until 3.3.2002
Il Liberty in Italia
Palazzo Zabarella, via S. Francesco 27
T +39-0498756063
Parma
● fino a/until 6.2.2002
Alik Cavaliere, il paradosso della natura - sculture 1951-19914
Galleria d'Arte Niccoli, via Longhi 6
T +39-0521282669
Roma
● fino a/until 24.2.2002
La campagna romana da Hackert a Balla
Museo del Corso, via del Corso 320
T +39-066786209
● fino a/until 3.2.2002
Klimt - Kokoschka - Schiele
Complesso del Vittoriano, via San Pietro in Carcere
T +39-066780664
● fino a/until 31.3.2002
Mario Schifano Tutto
Galleria comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, spazi ex-Fabbrica Peroni, via Reggio Emilia 54
● fino a/until 15.2.2002
Sandro Chia. Opere recenti
Magazzino d'Arte moderna via dei Prefetti 17
T +39-066875951
Rubiera (RE)
● 24.2.2002-6.5.2002
Human Conditions Intimate Portraits
L'Ospitale
T +39-0522629403
Torino
● 8.2.2002-7.4.2002
Kcho
fino a/until 15.2.2002-26.5.2002
De Nittis, pittore della vita moderna
GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna via Magenta 31
T +39-0115629911
● fino a/until 5.5.2002
Shirin Neshat
fino a/until 5.5.2002
Wolfgang Tillmans
fino a/until 5.5.2002
Francesco Vezzoli
Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli
T +39-0119565222
● fino a/until 3.3.2002
Astratta. Dalla collezione Calderara
Palazzo Cavour, via Cavour 8
T +39-011-530690
Trento
● fino a/until 24.2.2002
Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo, 1881-1959.
Mart, Palazzo delle Albere, via da Sanseverino 45
T +39-0461234860
Treviso
● fino a/until 10.2.2002
Monet. I luoghi della pittura
Casa dei Carraresi
T +39-049663499
Venezia
● 10.2.2002-16.6.2002
Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso - Verso l'arte moderna
Palazzo Grassi
T +39.0415231680
Vicenza
● fino a/until 1.4.2002
La scultura moderna in Italia
Prima parte 1900-1965
Basilica Palladiana, piazza dei Signori
T +39-0444323681

Liechtenstein
Vaduz
● fino a/until 17.2.2002
Gottfried Honegger. Eine Rückschaus
fino a/until 20.2.2002
"Götter wandelten einst..."
Kunstmuseum Liechtenstein
Städtle 32
T +423-2-350300

Paesi Bassi/The Netherlands
Amsterdam
● fino a/until 3.2.2002
Rococo: a Riot of Ornament
fino a/until 9.3.2002
Michael Sweerts
Rijksmuseum, Hobbemastraat 19
T +31-20-6747047
Groninger
● fino a/until 3.3.2002
Jan Wiegers 1893-1959
fino a/until 7.4.2002
Ilya Repin (1844-1930). Das Geheimnis von Russland
Groninger Museum, Museumeiland 1
T +31-50-3666555

Portogallo/Portugal
Porto
● fino a/until 3.3.2002
Tacita Dean
fino a/until 3.3.2002
Robert Smithson/Berndt & Hilla Becher
Museu de Serralves
rua D. João de Castro 210
T +351-22-6156500

Spagna/Spain
Barcelona
● fino a/until 24.2.2002
Jean Arp
fino a/until 10.3.2002
Espai 13: Grazia Toderi
Fondacion Joan Miró, Parc de Montjuic
T +34-93-4439470
Bilbao
● fino a/until 14.4.2002
Louise Bourgeois Installation
fino a/until 14.4.2002
Fabrizio Plessi: Roma II
fino a/until 17.2.2002
The Modern City
fino a/until 17.2.2002
Frank O. Gehry: Retrospective
fino a/until 14.4.2002
Chillida/Tàpies. Matter & Visual Thought
Guggenheim Bilbao, Abandoibarra 2
T +34-94-4359008

Svizzera/Switzerland
Basel
● fino a/until 17.2.2002
Anselm Kiefer. Les sept Palais du Ciel
fino a/until 10.3.2002
Monet and the Modern Age
Fondation Beyeler, Baselstrasse 77
T + 41-61-6459700
● fino a/until 24.2.2002
Von Baselitz bis Warhol
fino a/until 24.2.2002
Richard Prince - Photographs
fino a/until 17.2.2002
Hans Sandreuter 1850-1901
Kunstmuseum - Museum für Gegenwartskunst, St. Alban-Graben 16
T +41-61-2066262
Martigny
● fino a/until 9.6.2002
Van Dongen
Fondation Pierre Gianadda
T +41-27-7223978
Zürich
● fino a/until 8.2.2002
Donald Brun
Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60
T +41-1-4462211
● fino a/until 24.2.2002
Komplexe Gewöhnlichkeit
fino a/until 28.2.2002
Ernst Cramer 1898-1980
ETH Hönggerberg
T +41-1-6332936

USA
Los Angeles
● fino a/until 3.2.2002
Devices of Wonder: from the World in a Box to Images on a Screen
fino a/until 17.2.2002
Manuel Alvarez Bravo: Optical Parables
Getty Museum, 1200 Getty Center Drive
T +1-310-4407360
Miami
● fino a/until 7.4.2002
Aluminium by Design: Jewelry to Jets
The Wolfsonian, 101 Washington Avenue
T +1-305-5311001
New York
● fino a/until 21.5.2002
Projects 73: Olafur Eliasson
14.2.2002-21.5.2002
Gerhard Richter
MoMA – Museum of Modern Art
11 West 53 Street
T +1-212-7089750
● fino a/until 10.3.2002
Russel Wright: American Lifestyle
Cooper Hewitt-National Design Museum, 2 East 91 Street
T +1-212-8498420
● fino a/until 24.2.2002
Diana Thater: Knots + Surfaces
fino a/until 16.6.2002
Alfred Jensen. Concordance
fino a/until 16.6.2002
Jorge Pardo and Gilberto Zorio: Reverb
fino a/until 17.2.2002
Roni Horn. First Part
DIA-Center Art, 548 West 22nd Street
T +1-212-9895566
● fino a/until 3.3.2002
Norman Rockwell. Pictures
Guggenheim, 1071 Fifth Avenue
T +1-212-4233500
● fino a/until 3.2.2002
The Art and Life of Jacob Lawrence
Whitney Museum of American Art
945 Madison Avenue at 75th Street
T +1-212-5703633
● 10.2.2002-5.5.2002
The short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994
P.S.1 Contemporary Art Center
22-25 Jackson Avenue at 46th Avenue, Long Island City, New York
T +1-718-7842084
Pittsburgh
● fino a/until 10.2.2002
Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburgh Photographus
Carnegie Museum of Art
4400 Forbes Avenue
T +1-412-62231314
Rhode Island
● 15.2.2002-14.4.2002
Windshield: Richard Neutra's House for the John Nicholas Brown Family
Museum of Art, Rhode Island School of Design
T +1-401-4546500
San Francisco
● fino a/until 5.2.2002
SFMOMA Experimental Design Award 2001
SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art
151 Third Street
T +1-415-3574000

monitor



Gehry fa magie per Miyake

Nella mostra “Making Things”, Issey Miyake srotolava una striscia di maglia, all’interno della quale, seguendo linee predisposte, si potevano ritagliare vestiti, camicie, calze e pantaloni: per arrivare “da un singolo filo a costruire tutto l’abito”. Suo *alter ego* in architettura è Frank Gehry, che ha interpretato il pensiero dello stilista giapponese ‘srotolando’ all’interno del nuovo showroom di Tribeca un fiammeggiante movimento di strisce metalliche: forme ribelli che corrono, si chiudono su se stesse per annunciarsi anche all’esterno. Un novello gabinetto di un Dottor Galigari del 2000, mosso da forme espressionistiche che lasciano intravvedere l’originale struttura lignea del contenitore: una costruzione in cast-iron (fusione di ghisa), protetta come bene storico e tipica architettura di questa zona, Tribeca. Non è un semplice negozio, dove si può viaggiare tra tutte le collezioni Miyake, ma soprattutto una sorta di laboratorio per coinvolgere il cliente nel processo produttivo dell’abito. O, per usare le parole di Issey Miyake, nel “making things”: fare le cose, per arrivare poi al “making think”, ossia “creare pensiero”.

Gehry makes magic for Miyake
At the *Making Things* show, Issey Miyake unrolled a strip of knitted cloth out of which dresses, shirts, stockings and trousers could be cut, playing off the fabric’s patterns, like magic, in order to make ‘an entire garment out of a single thread’. Frank Gehry provided the architectural context for the Japanese fashion designer’s conjuring trick by ‘unrolling’, at the new Manhattan showroom, a glittering waterfall of metal strips. Their forms, rippling around the space and folding over themselves, are conspicuous from the outside, too. Through these lively expressionist forms may be glimpsed the original wooden frame of a cast-iron construction, protected as an historic monument, that is typical of the architecture of this district. Located in Tribeca, this is not just a store where customers can roam through the Miyake collections: it is a kind of workshop designed to involve them in the process of making clothes – or, as Miyake himself says, in ‘making things’ that help ‘make people think’.

Roma 25
Parigi 28
Colonia 29

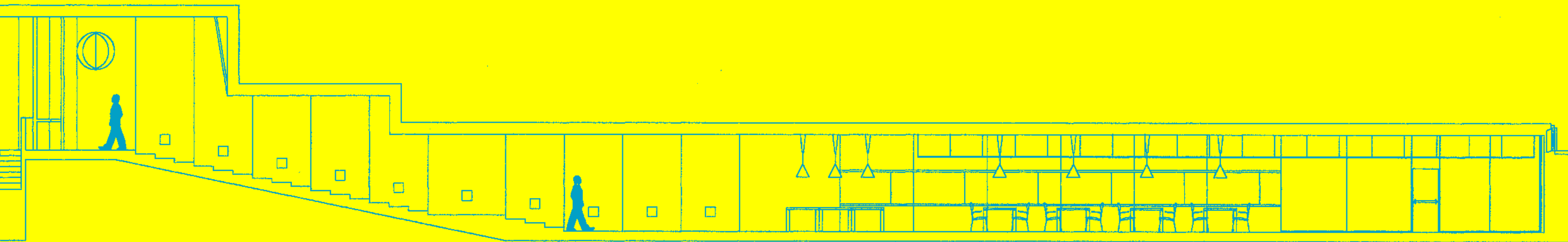






Il negozio di Tribeca presenta, per la prima volta negli Stati Uniti, tutte le collezioni Miyake in un solo spazio, tra cui il progetto A-POC. Gehry ha coinvolto nel progetto Gordon Kipping
The Tribeca store puts all the Miyake lines, including A-POC, under one roof for the first time in the USA. Gehry realized the design with Gordon Kipping

Il grafico che volle essere architetto



Italo Lupi, architetto di formazione accademica, è conosciuto soprattutto per la raffinata arte grafica, contaminata da rapide escursioni in discipline parallele. Ne fa fede il progetto del Centro per l'Informazione e l'Orientamento dell'Università di Trento che Lupi ha recentemente realizzato all'interno di un ex garage. Insieme a Giuso Della Giusta, Pio Nainer e Lazzaro Raboni, Lupi ha affrontato in primo luogo il problema dell'accesso, trasformando un'ordinaria scala in uno spazio di transizione scenografico; architettura





degli interni e grafica partecipano in modo paritario alla risoluzione formale. La scelta dei materiali e la ricerca illuminotecnica hanno dovuto supplire alla poca luce naturale presente nel seminterrato: i pavimenti sono stati rivestiti con un linoleum color giallo solare, le pareti di un legno ricomposto dai toni caldi. Sotto le finestrelle verso l'esterno, piani inclinati bianchi diffondono la luce all'interno; così come i tavoloni per la consultazione e i tavoli singoli, entrambi abbinati alle sedie 3107 di Jacobsen per Fritz Hansen (1955), ridistribuiscono l'illuminazione artificiale fornita dalle lampade Diablo di Castiglioni per Flos.

The graphic designer turns his hand to architecture Italo Lupi is an architect with an academic background who is known for his elegant approach to graphic design, sometimes combined with rapid excursions into parallel disciplines. Witness the Centre for Information and Orientation at Trento University, recently created by Lupi from a former garage. With Giuso della Giusta, Pio Nainer and Lazzaro Raboni, Lupi dealt first with the problem of access, transforming an ordinary staircase into a scenic transit well. Interior design and graphics are deployed on an equal footing to achieve the desired form. Making up for the lack of natural light in the basement location, the floors are in sunny yellow linoleum while the walls have the warm tones of wood. Sloping white surfaces beneath the external windows project light inward, while consultation boards, combined with Jacobsen's 3107 chairs for Fritz Hansen (1955), redistribute the artificial lighting supplied by Castiglioni's Diablo lamps for Flos.

Fotografia/Photography by Andrea Martiradonna

Negli anni Ottanta i ragazzi, che elaboravano passi di breakdance indossando scarpe in gomma Adidas, anticiparono uno stile che la moda avrebbe recepito anni dopo. Da quel momento due culture diverse, sport e moda, si sono unite, creando così una nuova estetica. Ne fa fede la collaborazione tra lo stilista Yohji Yamamoto e Adidas che ha portato alla creazione di una raffinata serie di scarpe in pelle ricamata. La linea Adidas per Yohji Yamamoto sarà distribuita in tutto il mondo a partire da marzo 2002



Fotografia/Photography by JF. Olivier

In the 1980s the kids who invented the steps for break-dancing wore Adidas rubber trainers, heralding a casual style that was only later taken up by fashion. Since then the cultures of sport and fashion have come together to create a new aesthetic. Witness the collaboration between fashion designer Yohji Yamamoto and Adidas, which has led to the creation of a stylish range of embroidered leather shoes. The Adidas line for Yohji Yamamoto will be distributed worldwide beginning in March 2002

Un'altra stazione per Roma

La vittoria di Paolo Desideri (studio ABDR) nel concorso di progettazione della nuova stazione Tiburtina di Roma si inserisce nel dibattito internazionale sulla tipologia ferroviaria che, non più monofunzionale, riproduce ormai le molteplicità presenti nel tessuto urbano. Desideri supera le intenzioni originali e, per ricucire i quartieri Nomentano e Pietralata separati dal sedime ferroviario, recupera un modello storico: il ponte 'abitato'. Il progetto, inoltre, riprende la tradizione dei grandi strutturisti romani degli anni Cinquanta e Sessanta – Nervi, Morandi e Musumeci – nel disegno strutturale di un grande parallelepipedo in cristallo (le dimensioni sono notevoli: 50 x 240 x 9,8 metri) libero da pilastri interni. Questa scatola è appesa a una struttura reticolare esterna, che sorregge sia le pareti perimetrali che la copertura; il piano di calpestio è fornito da un impalcato esistente. La struttura presenta una maglia piramidale ed è portata, a sud e a nord, da due file di colonne circolari del diametro di 2 metri. All'interno, il sistema strutturale permette di appendere una serie di solette intermedie che contengono otto volumi traslucidi destinati a funzioni specialistiche (depositi, uffici, sale Vip, Internet e conferenza, ristorante e caffè). Rivestiti in vetroresina, galleggiano nello spazio e, grazie alle luci inserite nelle pannellature, diventano nelle ore notturne scatole di irraggiamento luminoso.



A new station for Rome
The winning project by Paolo Desideri of ABDR for the competition to design the new Tiburtina Station in Rome joins the current international debate on railway architecture. No longer mono-functional, buildings of this type now reflect the many different aspects of today's urban fabric.
Surpassing the original intentions of his brief – to sew back together the Nomentano and Pietralata quarters, divided by the railway yard – Desideri has revived the historic 'inhabited' bridge idea. The project also takes up the tradition set by the famous Roman structural engineers of the 1950s and '60s – Nervi, Morandi and Musumeci – in its structural design of a large glass parallelepiped, with no internal pillars, on the impressive scale of 50 x 240 x 9.8 metres. This box is hung from an exterior structure that supports both the outer walls and the roof. An existing frame provides the floor spaces, and the pyramidal structure is borne, north and south, by two rows of round columns with diameters of two metres. Inside, the structural system enables the attachment of a series of intermediate floor slabs, which contain eight translucent volumes for use as storage, offices, VIP, Internet and conference rooms, a restaurant and a café. Clad in glass brick, they seem to float in space; at night the lights housed in the panelling transform them into lamp-like boxes.





Può un divano imbottito, un arredo tradizionalmente statico, andare contro le leggi della gravità? Questa è la domanda che si sono posti Shin e Tomoko Azumi nel disegnare per Hitch Mylius la collezione hm30. Grazie a quello che gli Azumi hanno definito un "trucco visuale", un elemento pesante sembra librarsi libero nell'aria e, solo dopo un attento esame, si scopre un supporto metallico strategicamente piazzato. La collezione comprende unità a due o tre posti che possono essere unite da un componente angolare o utilizzate singolarmente come arredo asimmetrico



Can a traditional upholstered sofa defy the laws of gravity? This was the question pondered by Shin and Tomoko Azumi as they set about designing the hm30 collection for Hitch Mylius. By means of what the Azumis describe as a 'visual trick', a heavy piece of furniture seems to hover freely in the air. Only careful examination reveals a strategically placed metal support.
The collection includes two- or three-seaters that can be joined together with a corner unit or placed asymmetrically on their own

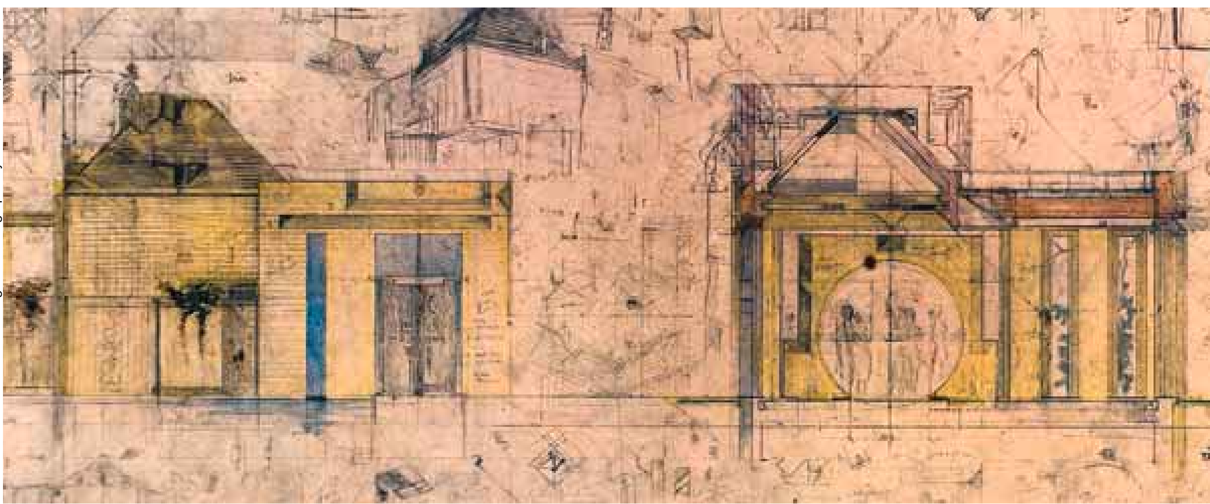
Allo Stato italiano gli archivi di Rossi e Scarpa

Il problema della conservazione del Moderno è sicuramente uno dei drammi più intensamente vissuti dall'architettura e dall'arte in Italia, dove è quasi tradizione consolidata che gli archivi di progettisti e artisti vengano dispersi sui mercati e nelle istituzioni internazionali: basta ricordare la gaffe di Milano, che ha rifiutato l'importantissima collezione Dada-Surrealista di Arturo Schwarz, finita poi per metà in Israele (e metà, in compenso, alla GNAM di Roma). Per il design, dopo la 'fiammata' degli anni Settanta - quando lo storico Arturo Carlo Quintavalle riuscì ad accaparrarsi i documenti dei maestri, da Mari a Castiglioni, da Sottsass a Ponti, per il suo singolare Centro Studi e Archivio della Comunicazione, a Parma - praticamente nulla è successo. Così anche gli archivi di Marco Zanuso hanno potuto tranquillamente partire per la Scuola di Architettura di Mendrisio, in Svizzera, tra le scarse lamentele di pochi fan e la totale indifferenza degli Enti Locali milanesi e lombardi: peraltro ricchissimi, ma più interessati a impiegare fondi per la cultura in decotte mostre di scadenti Picasso. Arriva quindi come un sasso in piccionaia il colpo di scena della DARC di Roma, la neonata Direzione per l'Arte e l'Architettura Contemporanea, creata nell'ambito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: dopo lunghe trattative segrete, la Direzione è riuscita ad acquisire gli archivi di Carlo Scarpa e Aldo Rossi. Entrano così a far parte del patrimonio statale oltre 30.000 pezzi tra disegni, schizzi, bozzetti, acquerelli, progetti, foto, audio e video cassette, appunti: e poi libri, plastici e oggetti, tra cui numerosi (e notoriamente preziosissimi) vetri di Scarpa e almeno 11 modelli di edifici di Rossi, tra cui il Teatro Carlo Felice di Genova. Il tutto destinato al futuro Museo Nazionale di Architettura all'interno del Centro per le Arti Contemporanee di Roma progettato da Zaha Hadid. A questo coup de



theatre se n'è però aggiunto un altro: alla conferenza stampa romana per l'annuncio dell'iniziativa, è apparso come deus-ex-machina il Presidente della Regione Veneta, rivendicando la gestione e l'uso "in coabitazione" degli archivi Scarpa. Fa davvero piacere un tale ritorno di fiamma delle istituzioni venete per l'opera del grande Maestro: considerato soprattutto che queste hanno assistito senza muovere un dito allo scempio di opere realizzate come il già splendido negozio Olivetti, in Piazza San Marco a Venezia, oggi ridotto a "Piccola bottega degli orrori" in cui è impossibile riconoscere il segno e la raffinatezza della ricerca paziente di Scarpa su spazi, forme e materiali. Oltre l'irreparabile, l'acquisizione pubblica degli archivi Rossi e Scarpa rappresenta comunque per l'Italia un balzo in avanti verso un modello europeo di conservazione e uso del patrimonio moderno, di cui lo Stato francese, ad esempio, ha da tempo tracciato le linee guida con azioni molto concrete: non resta che sperare che quaggiù l'analogo progetto della DARC non sia vanificato dal "fuoco amico" di sapienti dispersioni. *SC*

Italy takes on Rossi, Scarpa and their archives Conservation of the modern constitutes one of the most pressing issues affecting architecture and art in Italy. In this country it has become the norm for archives of architects and artists to be dispersed across the world's markets and institutions. One need only mention the opportunity lost by Milan when it refused Arturo Schwarz's fantastic dada-surrealist collection, half of which ended up in Israel and the other, luckily for Italy, at the GNAM in Rome. As for design, since a brief moment in the 1970s, when historian Arturo Carlo Quintavalle managed to corner numerous documents by masters ranging from Mari to Castiglioni and Sottsass to Ponti for his remarkable Study Centre and Communications Archive in Parma, practically nothing has happened. So it is that the Marco Zanuso archives have quietly made their way to the School of Architecture at Mendrisio, Switzerland, followed only by a few fans' faint cries of complaint and the utter indifference of local authorities in Milan and Lombardy. They may be rich, but the politicians seem more interested in directing their funds for culture into more predictable initiatives. So the sensational turn of events sparked by DARC, the newborn board for contemporary art and architecture set up in Rome by the Ministry for Culture, comes as an unexpected surprise. After lengthy secret negotiations, DARC succeeded in acquiring the archives of Carlo Scarpa and Aldo Rossi. As a result the state's heritage has now been enriched by over 30,000 items, comprising drawings, sketches, watercolours, photos, audio and video cassettes and notes – plus books, mock-ups and objects that include Scarpa's numerous and famously precious works in glass and at least 11 of Rossi's models for buildings, including the Carlo Felice Theatre in Genoa. All this has been allocated to Rome's future National Museum of Architecture within the Centre for Contemporary Arts, designed by Zaha Hadid. To this coup, however, has been added another: at the press conference held in Rome to announce the news, the president of the Veneto region appeared like a deus ex machina, claiming the right to manage and use the Scarpa archives 'in cohabitation'. It is a pleasure to see this upsurge of interest by the Veneto's institutions in the oeuvre of its great master. After all, they never lifted a finger to stop the havoc wreaked upon realized works like the once superb Olivetti shop in Venice's Saint Mark's Square, now reduced to a chamber of horrors in which it is impossible to recognize Scarpa's hand and the infinite patience he devoted to his elegantly polished spaces, forms and materials. Aside from irreparable damage, however, Italy's acquisition of the Rossi and Scarpa archives is a big step in the right direction toward a European model for the conservation and use of our modern architectural heritage, the guidelines of which have for some time been set through the positive action taken, for example, by France. One can only hope that the similarly inspired DARC project won't be ruined by the friendly fire of dispersion. *SC*



Fotografia/Photographs by M. Frassineti, AGF Roma

In alto, studio per il Palazzo dei Congressi (1989) di Milano per mano di Aldo Rossi; a fianco, schizzo preliminare di Carlo Scarpa per la tomba della famiglia Brion a San Vito di Altivole (Treviso). Entrambi sono ora di proprietà degli archivi dello Stato italiano
Above, Aldo Rossi's sketch for the Milan Convention Centre (1989); at left, a preliminary drawing by Carlo Scarpa for the Brion family tomb at San Vito di Altivole in Treviso. Both are now in the state's archives

Per crescere felici



Passeggini, seggioloni, culle e car seat sono la specialità di Aprica Kassai, un'azienda giapponese fondata nel 1947 che da sempre ha a cuore il bambino e le sue esigenze. Con l'aiuto dell'Aprica Childcare Institute, presieduto dal Dr. Jushichiro Naito, ha messo a punto prodotti che rispondono, sia a livello scientifico sia ergonomico, alle più avanzate ricerche in materia pediatrica, alcuni dotati di accorgimenti brevettati per la protezione di collo, colonna vertebrale, anche, testa e addome. Presso la filiale italiana opera il Design Center, dedito esclusivamente allo sviluppo di nuovi tessuti e disegni, suggeriti anche dal mondo della moda. Dal 1998 Aprica si avvale della collaborazione di Matteo Thun, al quale si deve o'ciao, un oggetto ispirato al cucchiaio portafortuna di antica tradizione giapponese (a sinistra). Poi sono arrivati i life toy animals, forme libere che generano pensiero, facili da acchiappare e far trillare, soffici e colorati per stimolare la creatività (a destra). *MCT*

Off to a happy start Prams, babies' high chairs, cots and car seats are the specialized articles made by Aprica Kassai, a Japanese company established in 1947 that has always shown a keen concern for children and their needs. With the help of the Aprica Childcare Institute, directed by Dr. Jushichiro Naito, it develops products aligned both scientifically and ergonomically to the most advanced paediatric research. Some are equipped with patented devices to protect the child's neck, spine, hips, head and abdomen. Operating at the firm's Italian branch is a design centre devoted exclusively to the development of new fabrics and designs, some of them drawn from the fashion world. Since 1998 Aprica has used the services of Matteo Thun, who designed the o'ciao, left, an object inspired by the lucky-charm spoon of ancient Japanese tradition,



as well as life toy animals, above, free forms that help children learn cognitive skills. Easy to grasp and tinkle, they are soft and coloured to stimulate creativity. *MCT*

Ettore Sottsass, il fanatico della carta

Sottsass parla di sé come di un "fanatico della carta", che torna negli stessi negozi, da New York a Madras, per acquistare fogli di tutti i generi: "carte a mano, carte rugose, tutte storte, speciali per acquerelli e tempere" a cui si aggiungono "carte qualunque che trovo qua e là". Per partire così in un "viaggio più o meno organizzato … dentro i miei disegni di architettura": gli stessi che, insieme a scritti decisamente non ortodossi, ai ritratti di Newton e ai reportage dei suoi pellegrinaggi nel mondo, sono l'anima di un nuovo libro - *Ettore Sottsass/Esercizi* - che l'editore Alberico Cetti Serbelloni presenta il 21 febbraio a Milano presso Gabrius (ore 19; Piazza Borromeo 10). Una sorta di autobiografia sui generis, curata da Sottsass nella selezione di immagini e testi, che non rispetta una sequenza filologica ma, piuttosto, le ragioni del sentimento. E che soprattutto libera dall'interpretazione ingessata di un'architettura ufficiale, quando racconta "sono pronto a stare lontano, a essere un voyeur dell'architettura". *LB*

BOWL OF LENTILL SOUP
TO KEEPME CALM DURING
THE NEXT MILLENNIUM
(BOWL DESIGNED BY E. SOTTSASS COPYING A VERY OLD INDIAN FORM)
[COLOUR NOT APPROVED BY MARKETING: NOT SALEBLE]

Ettore Sottsass, paper fiend
Sottsass calls himself a 'paper fiend' who returns over and over to the same shops, from New York to Madras, to buy sheets of all kinds: 'handmade paper, plus rough, heavy paper that is all twisted, specially suited for watercolours and tempera painting'. There is also 'ordinary paper I purchase here and there', allowing him to depart for a 'more or less organized trip...within my architectural drawings'. Together with unorthodox writings, portraits of Newton and reports on his wanderings throughout the world, these form the heart of Sottsass's latest book. Entitled *Ettore Sottsass/Esercizi*, it will be launched by the publisher, Alberico Cetti Serbelloni, at Gabrius in Milan on February 21 (7 p.m., Piazza Borromeo



10). It is an original autobiography whose images and texts were chosen by Sottsass. The order is emotional rather than erudite. Above all, it is free from the rigid interpretation of official architecture; as the author notes, 'I am ready to keep a distance, to be a voyeur of architecture'. *LB*

La scena è ambientata in un futuro post-nucleare, su un oscuro pianeta dell'universo destinato a penitenziario, dove è vietato possedere "qualunque motore e qualunque arma da fuoco". Una giovane bellissima, sfuggita ai processi di manipolazione genetica, scappa dai suoi persecutori mettendo in moto una strana navicella: una Mini Cooper, mezzo di locomozione in uso circa tremila anni prima. Queste le prime battute del fumetto *Fuga da Piranesi*, nato dall'incontro tra Milo Manara, celebre fumettista, e Gert Hildebrand, responsabile per BMW della riedizione della Mini. *Fuga da Piranesi – Mini Cooper Story* viene pubblicata settimanalmente sul sito www.kwmotori.it

The scene is set in a post-nuclear future, on an obscure planet used as a penal colony where it is forbidden to possess 'any motor or firearm'. A lovely girl who has escaped genetic manipulation flees from her persecutors by driving off in an odd-looking spacecraft that just happens to be a Cooper Mini, a means of locomotion in use approximately 3,000 years earlier. These are the opening frames of a comic strip titled *Flight from Piranesi*, the product of an encounter between Milo Manara, the celebrated comic-strip artist, and Gert Hildebrand, head of the Mini remake for BMW. *Flight from Piranesi – the Cooper Mini Story* is published weekly on www.kwmotori.it



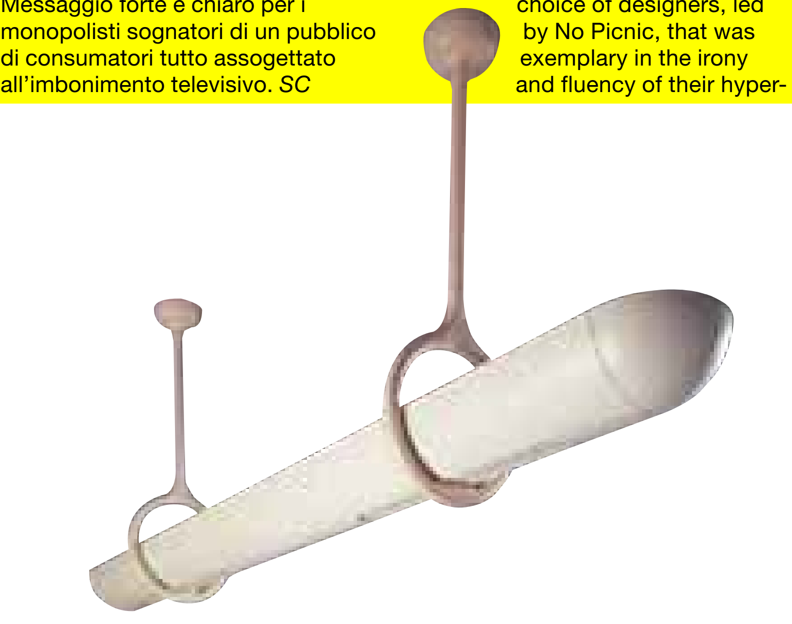


Che c'è di nuovo a Parigi?

Le formule per la sopravvivenza sofisticata delle Fiere e dei Saloni del Mobile sono ormai consolidate: mutuate dal sistema dello spettacolo le Broadway, Off-Broadway e Off-Off-Broadway, Milano, Colonia, Parigi (ma anche Londra con 100% design, e perfino New York, con il suo curioso ICFF) offrono ormai al visitatore professionale, e non, uno spettro di proposte – ufficiali e alternative – sempre più ricco e ampio.
Così, in gennaio abbiamo visto il tradizionale Salone del Mobile di Parigi tentare un faticoso rinnovamento mentre la manifestazione Maison et Objet compiva un balzo in avanti con la sezione Now: che ci ha ricordato molto gli inizi di Interieur, la Biennale di Courtrai/Koortrijk (in Belgio) forse la prima in Europa a optare per la formula "pochi ma buoni", dotandosi di programmi culturali, mostre tematiche, etc.
A Maison et Objet era così possibile trovare, accanto alla simpatica paccottiglia per decorare ecletticamente case cittadine e campagnole della buona borghesia parigina, una selezione attenta delle migliori proposte contemporanee: ovviamente preponderanti e ben visibili le presenze italiane, da Zanotta a Cappellini, da Gervasoni a Zeus, da Moroso a Felice Rossi (che presentava una curiosa scelta di designer, guidata da No Picnic, esemplari per ironia e scioltezza con la loro iperconcettuale seduta RAM) ma anche Poltrona Frau (con i nuovi begli oggetti per ufficio di De Lucchi). Non poteva mancare il creatore dell'anno, stavolta tale Christian Biecher: peraltro destinato, come altri del genere, a un tranquillo futuro di *local hero* poco influente sul paesaggio internazionale. Sarà forse perchè nelle forme, nei colori e nel look Biecher non si discosta molto da quell'interminabile revival che ancora infiamma il cuore dei giovani francesi. Come sempre, quella di Chantal Hamaide – talent scout, curatrice e *Pucelle d'Orleans* del design in Francia – era la visione più aggiornata e intelligente: nella sua piccola sezione "Objets Sensibles", una squadra di prodotti e prototipi di vario uso e stile e futuro, ma perlomeno tentativi di configurare un incontro tra alta tecnologia (Motorola, Thomson, Alcatel, Adidas) e nuovi utensili creati dal design – dalle scarpe da basket tanto goffe quanto *smart*, a bracciali e vestiti destinati a sostituire i noiosi e importabili portatili. Nel più confortevole centro città, la sequenza degli eventi e delle inaugurazioni era un'ottima campionatura del *design star system*, comunque guidato dagli italiani: John Maeda (per Sawaya & Moroni), Massimo Morozzi e Campana Bros (per Edra), Ernesto Gismondi (nuovo showroom Artemide), Piero Lissoni (suo il nuovo showroom Boffi, nella splendida Saint Germain des Prés – in attesa di aprire, a pochi passi, un altro nuovissimo showroom Cassina...). Stagione comunque ricca e fruttuosa quella del design internazionale e delle sue manifestazioni commerciali, che segnalano l'esistenza e la resistenza in Europa di un mercato per il Moderno e il Contemporaneo, anche nelle sue declinazioni più sofisticate. Messaggio forte e chiaro per i monopolisti sognatori di un pubblico di consumatori tutto assoggettato all'imbonimento televisivo. *SC*



What's new in Paris? The formulas are now firmly fixed for the sophisticated survival of furniture fairs and expositions. Borrowed from show business, the Broadway, Off-Broadway and Off-Off-Broadway venues of Milan, Cologne and Paris – not to mention London with 100% Design – offer trade and other visitors an ever richer and wider spectrum of (official and alternative) things to see.
Thus in January we saw the traditional Paris Furniture Fair attempting an uphill renewal. Meanwhile, the Maison et Objet event leapt forward with a 'Now' section redolent of the early Intérieur and the Courtrai/Koortrijk Biennale in Belgium.
The latter was perhaps the first in Europe to opt for the 'few but good' criteria and to include cultural events, theme shows and the like.
At Maison et Objet you could find, alongside cheery wares for eclectically decorating the town and country homes of a respectable Parisian middle class, a careful selection of the best contemporary designs. Clearly dominating this group were the Italians, from Zanotta, Cappellini and Gervasoni to Zeus, Moroso and Felice Rossi, who showed a curious choice of designers, led by No Picnic, that was exemplary in the irony and fluency of their hyper-conceptual RAM seating. Also present was Poltrona Frau, with some handsome new office wares by De Lucchi. Of course there was a creator of the year, this time Christian Biecher, destined, like others of his ilk, to eke out a quiet future as a local hero with little influence on the international scene. Could this be because Biecher's forms, colours and look never move far beyond the interminable nostalgia still burning in the hearts of young designers, French and otherwise?
As usual, the most up-to-date and intelligent vision came from Chantal Hamaide, that talent scout, curator and Joan of Arc of design in France. Her clutch of *Objets Sensibles,* made up of products and prototypes with miscellaneous uses, styles and futures, at least attempted to bring together high-tech (Motorola, Thomson, Alcatel, Adidas) and other new territories of design – from galumphingly smart trainers to bracelets and clothes intended to replace unwearable ready-to-wear.
Back in the more comfortable city centre, the sequence of events and previews provided an excellent sampling of the design star system. Here again, the Italians were in the lead, with John Maeda (for Sawaya & Moroni), Massimo Morozzi and the Campana brothers (for Edra) and Ernesto Gismondi (a new Artemide showroom). Also notable was Piero Lissoni, who did the new Boffi showroom in the splendid Saint Germain des Prés, pending the opening, a stone's throw away, of another spanking new Cassina showroom. This has been a rich and fruitful season for international design and its commercial manifestations, marking the existence and resistance of a European market for the modern and contemporary, even in its more sophisticated variations. A loud and clear message has gone out to the monopolist dreamers of a consumer public glued to television. *SC*





Accanto a oggetti, come la lampada Diabolo di Christian Biercher (a fianco) *à la page*, Maison et Objet ha esibito progetti interessanti, a metà strada tra design e tecnologia, come il bracciale interattivo Milly di Alcatel (in alto) e le scarpe sportive Kobetwo di Adidas (a destra)
In addition to objects like the Diabolo lamp by Christian Biercher, right, a trendy design, the Maison et Objet Fair exhibited interesting projects wedding design and technology, including Alcatel's interactive Milly armband, top, and the Kobetwo trainers by Adidas, far right

...e a Colonia?

Durante la terza settimana di gennaio Colonia è stata come sempre preda del design. Nel quartiere fieristico oltre il fiume l'Internationale Möbelmesse, mentre nello stesso periodo gallerie, show-room e musei, sparsi in tutta la città, ospitano eventi destinati al pubblico degli specialisti, ma che attraggono anche curiosi e moltissimi studenti. Il meccanismo è ormai collaudato: le chiacchiere in un design party sono spesso più proficue di una lezione o di un incontro di lavoro. Alcuni dei punti più suggestivi di Colonia, come il porto fluviale e i suoi magazzini, sono diventati luoghi espositivi alternativi alla fiera. Qui, nel Rheinauhafen Halle 11, si è tenuta la mostra monografica dedicata ad Antonio Citterio (nominato dalla rivista *Architektur&Wohnen* designer dell'anno 2002) che ha contemporaneamente celebrato anche l'inaugurazione dello show room aperto insieme da B&B Italia e Vitra in Hohenzollernring 74: uno spazio espositivo su tre livelli curato da Citterio e inserito in un edificio progettato dallo studio Foster and Partners. Vitra Design Museum e Internet forum Markanto, in collaborazione con Bodenkultur ten Eikelder, hanno presentato alcuni tappeti di Verner Panton e riedizioni della collezione di Sigrid Wylach per Knoll International. Presso Museum & Design, Tecta ha celebrato i cento anni di Marcel Breuer e i suoi mobili in tubo di acciaio presentando una raccolta di sconosciuti modelli originali, e uno sgabello di duralluminio costruito nel 1925.
Il MAK, Museo di Arti applicate di Colonia ospita invece ancora, sino al 14 aprile, "Ex Machina", storia dei robot dal 1950 ai giorni nostri, realizzata in collaborazione con l'Internationale Möbelmesse Köln e RWTH (il Politecnico di Aachen) e allestita dai giovani artisti californiani Jorge Pardo e Pae White.
La mostra propone un percorso storico, fotografa il presente e suggerisce una visione del futuro, favorendo l'incontro interattivo tra esseri umani e macchine. L'edificio più curioso di Colonia, la Construction Gap di Eigelstein 115 (uno spazio largo 2,56 e lungo 33 metri sul quale è costruito lo studio Rendel & Spitz) è stato quest'anno interpretato da Tokujin Yoshioka, Ross Lovegrove e Greg Lynn.
Andreas Leenarts ha invece ospitato "Jongeriuslab – Trial and Error", prodotti e progetti di Hella Jongerius che dimostrano la sua intelligente sensibilità nei confronti dei materiali e della storia. Un'altra giovane "Signora del design", Matali Crasset, ha esposto nella galleria Ulrich Fiedler "Update/3 Spaces in one", una visione del bagno rinfrescante e futuristica, elaborata per Dornbracht. *MCT*



...and in Cologne? Cologne was overwhelmed by design the third week in January. The Internationale Möbelmesse, the world's leading furniture show, was staged in the fairgrounds on one side of the river. At the same time, art galleries, showrooms and museums scattered across town hosted events in the Passagen programme, aimed at the trade yet attended in droves by ordinary people and students. By now the mechanism is tested: a chat at a party can often be more profitable than a lesson or business meeting. Some of the loveliest spots in Cologne, like the Rhine port and its warehouses, have become alternative exhibition sites. The show of work by Antonio Citterio, named 2002 designer of the year by *Architektur & Wohnen,* was held in this area's Rheinaufen Halle 11. The designer also fêted the opening of B&B Italia and Vitra's joint showroom at Hohenzollernring 74; this three-level display space was designed by Citterio and inserted in a structure designed by Foster and Partners. The Vitra Design Museum, the Internet forum Markanto and Bodenkultur ten Eikelder presented carpets by Verner Panton and remakes of Sigrid Wylach's collection for Knoll International. Some classics were also on view in *Variability,* Gabriele Heidtmann's selection of objects made between 1954 and 1970 by some of the best Italian designers, including Osvaldo Borsani, Gino Sarfatti and the Castiglioni brothers. At Museum & Design, Tecta commemorated the centenary of Marcel Breuer and his steel-tube furniture, displaying a collection of unknown original models and the Duralumin stool built in 1925. Through 14 April, Cologne's Museum of Applied Arts – together with Internationale Möbelmesse and the Aachen Polytechnic – is staging *Ex Machina,* a survey of robots from 1950 to the present. The show, designed by Jorge Pardo and Pae White, is an interactive encounter between human beings and machines, providing an historic itinerary, assessing the present scene and suggesting what the future may hold. The strangest building in Cologne – the Construction Gap at Eigelstein 115, which houses Rendel & Spitz's studio – is 2.56 metres wide and 33 metres long. This year it was interpreted by Tokujin Yoshioka, Ross Lovegrove and Gregg Lynn. Andreas Leenarts hosted *Jongeriuslab – Trial and Error,* products and designs by Hella Jongerius demonstrating her intelligent sensitivity concerning materials and history. Another major designer, Matali Crasset, exhibited *Spaces in One* at the Ulrich Fiedler Update/3 gallery. Her fresh, futuristic vision of the bathroom was conceived for Dornbracht. *MCT*



A Colonia, Vitra Design Museum e Internet forum Markanto, in collaborazione con Bodenkultur ten Eikelder, hanno proposto la riedizione di un classico del design: i tappeti di Verner Panton (in alto). A sinistra, il bagno secondo Matali Crasset; a destra, seduta Sexy-Relaxy di Richard Hutten per Hidden
The Vitra Design Museum and the Internet forum Markanto, in collaboration with Bodenkultur ten Eikelder, launched a new edition of a design classic in Cologne: the carpets of Verner Panton, top. At left, the bathroom according to Matali Crasset; at right, the Sexy-Relaxy chair by Richard Hutten for Hidden



The reinvention of shopping

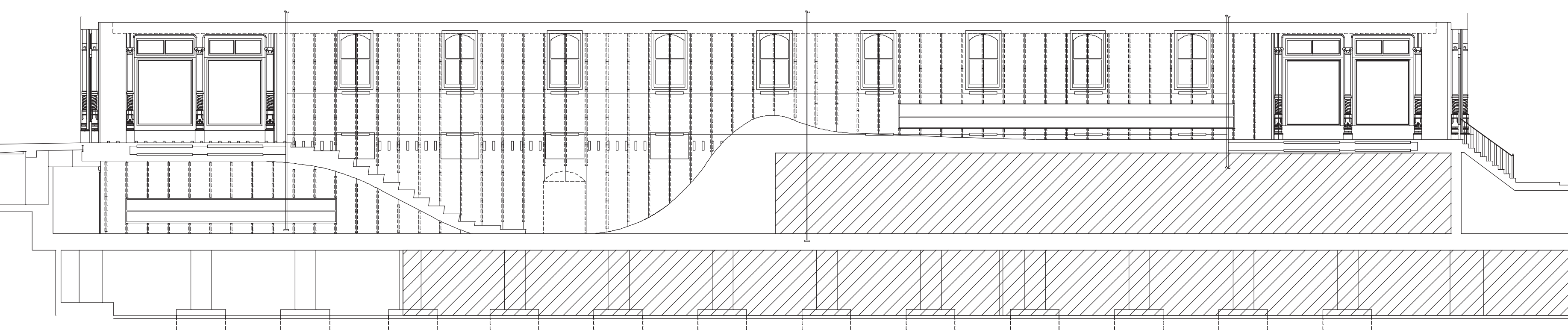
Reinventare lo shopping

Grandi ambizioni per il nuovo negozio Prada a New York progettato da Rem Koolhaas. Rowan Moore lo analizza a fondo, Deyan Sudjic descrive le scelte tecnologiche adottate

Rem Koolhaas's new store for Prada in New York has high ambitions. Rowan Moore measures it up and Deyan Sudjic describes the technology behind it

Fotografia di/ Photography by Michael Moran e/and Lee Funnell

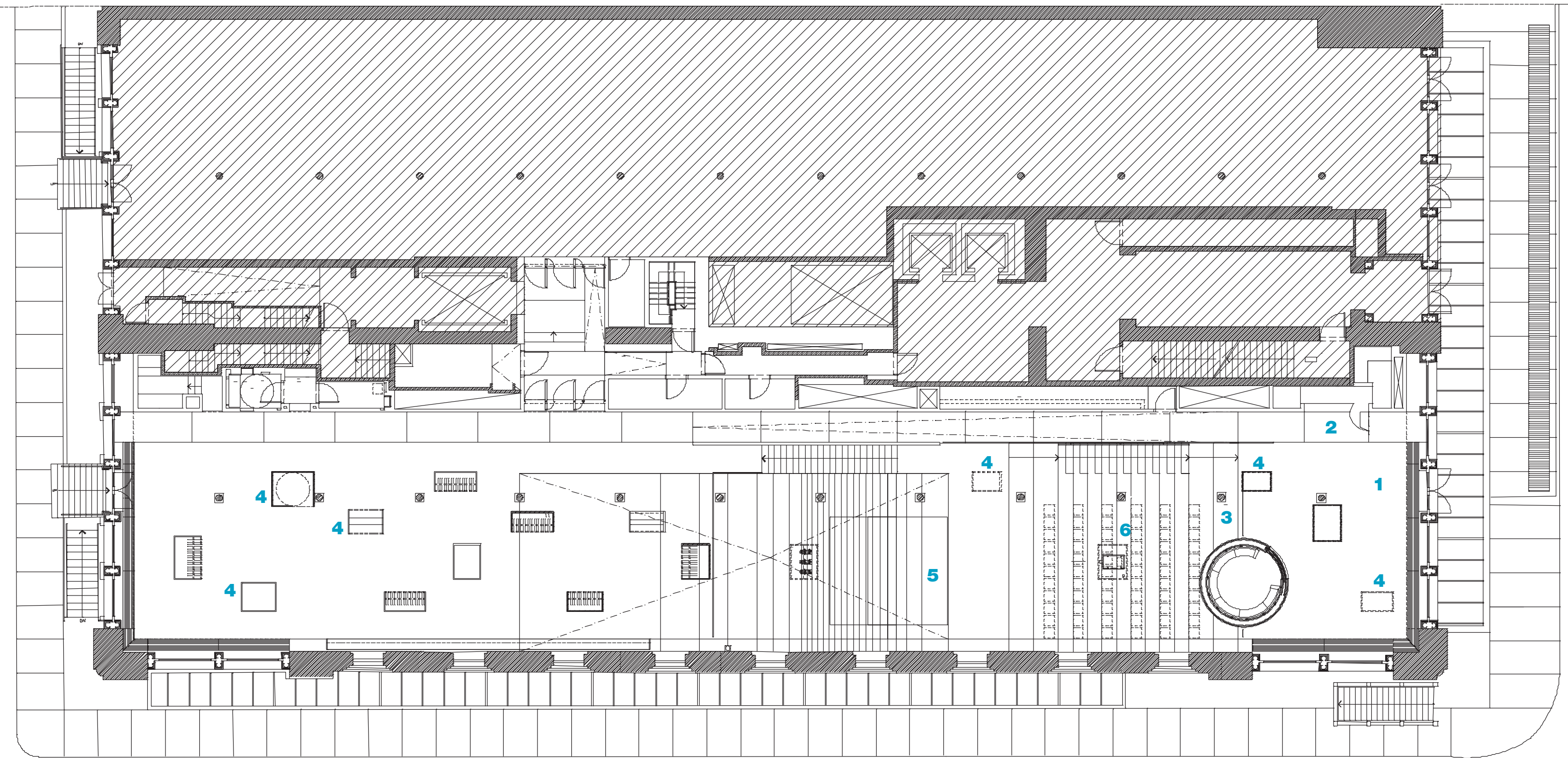
Sezione longitudinale/Longitudinal section





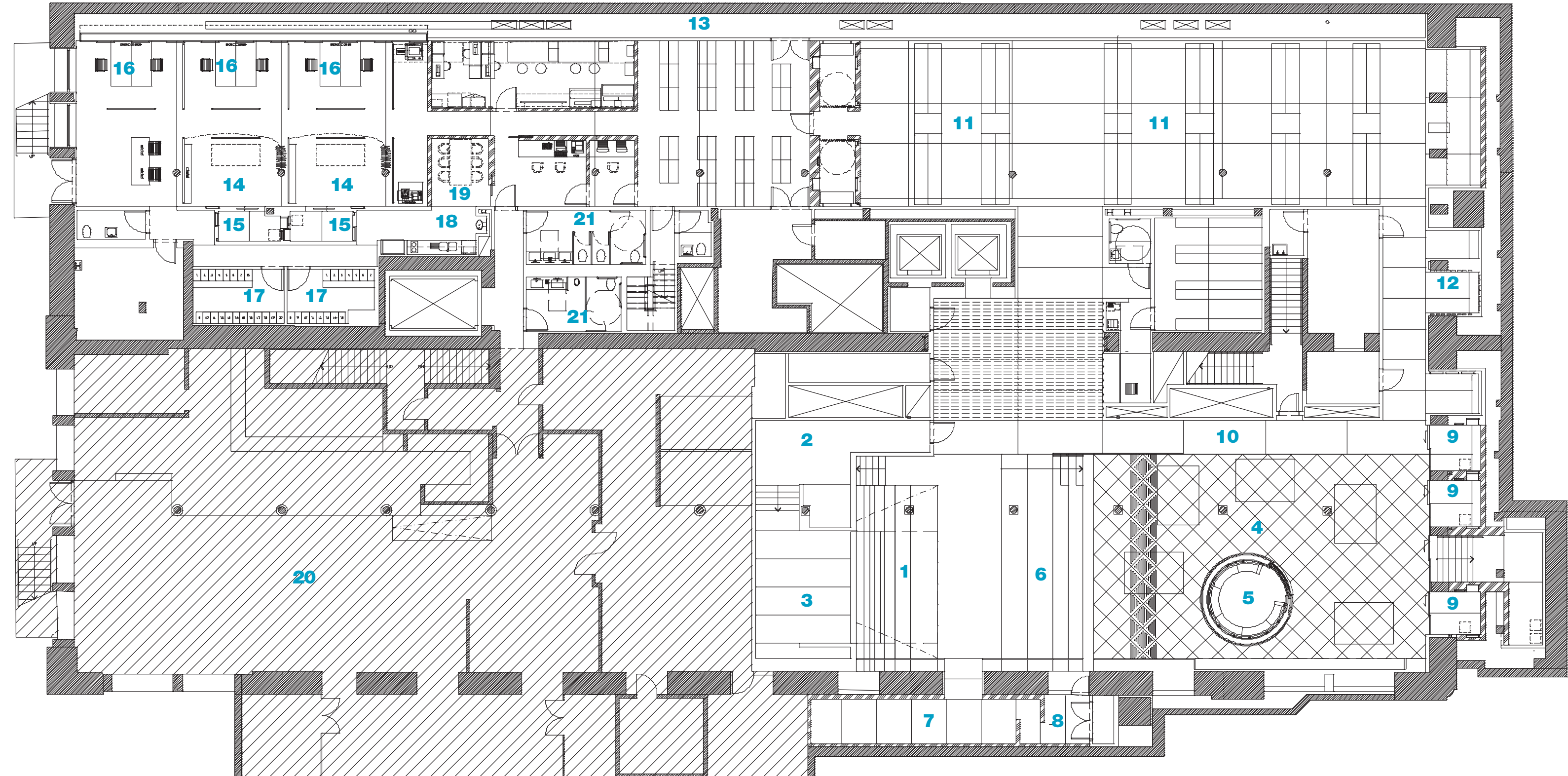
C'è una domanda su Rem Koolhaas che non ha ancora trovato risposta: da che parte sta? Dalla parte della vita intellettuale o del grande business? Dell'ideale o del prosaico? Difende l'architettura o lo shopping? Il cosmico o il cosmetico? A partire dai primi scritti e ancora nei suoi ultimi volumi, Koolhaas ha schernito diversi grandi nomi dell'architettura per il loro moralistico, ipocrita, ingenuo e ostinato rifiuto di entrare nel vortice commerciale. Nell'*Harvard Design School Guide to Shopping*, ad esempio, insieme ai suoi studenti sottolinea quanto poco Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright si siano preoccupati dell'aspetto commerciale dell'architettura: e come, di conseguenza, questi presunti modernisti abbiano mancato di affrontare una delle grandi realtà del mondo moderno. Nello stesso libro, tuttavia, Koolhaas lamenta accoratamente il fatto che oggi l'architettura – concepita quale composizione, gerarchia degli spazi, tipologia e integrità materiale – è fagocitata dal *junkspace*, dallo "spazio-spazzatura", ossia da quella roba "assolutamente caotica e paurosamente asettica" generata dall'attività commerciale. In questo testo l'abituale imparzialità di Koolhaas si assottiglia, e fa trasparire le sue simpatie per i valori dell'architettura 'seria', alla maniera di un altro prodotto dell'Architectural Association degli anni Settanta: Leon Krier, noto per la sua accanita difesa delle solide forme dell'architettura.
In alcune pagine, per contro, traspare una perversa attrazione per l'indonesiano Lippo Group, "un'organizzazione priva di radici, che si serve dello shopping quale trait-d'union tra politica e sviluppo": qui si ravvisano i segni di una certa complicità col boss di un "impero nomade" come OMA. Lo stesso libro per certi versi ha le caratteristiche del *junkspace*, anche se si tratta di un *junkspace* dotato di fibra morale.
È arguto, ricco di scoperte e penetranti osservazioni sulle pretese dell'architettura contemporanea: "a ciascun rigagnolo il suo Calatrava"; "la pietra qui usata è solo giallina, dai toni carnosi, beige violento, verde sapone, i colori della plastica nei paesi comunisti degli anni Cinquanta", ma è anche una parata di prodotti di consumo degli studenti di Koolhaas degna di un centro commerciale, una massa indifferenziata di facoltà intellettuali, una scorpacciata di nichilismo ironico alla quale gli scritti di Koolhaas fanno da perno. E, proprio come in un centro commerciale, la grafica serve a irretire piuttosto che a chiarire. Nessuno, quindi, dovrebbe essersi sorpreso quando, all'inaugurazione del suo ipercostoso nuovo negozio Prada a SoHo, Rem Koolhaas si è lamentato della "eccessiva commercializzazione" del quartiere di New York. Il sito in questione, alle origini foresta vergine e poi territorio di caccia per gli indiani Algonquin, ha ospitato negli anni un'officina, convertita successivamente in spazio alternativo per il Guggenheim e infine nel negozio Prada: ultimo stadio di un processo che può solo essere descritto come commercializzazione accelerata del territorio umano. Di questo stato di cose Koolhaas è complice, e solo un maestro del paradosso come lui può criticare un processo di cui è parte integrante. Allo stesso tempo, Prada SoHo è un negozio che vuol essere qualcosa di più, è alta architettura che non osa proclamarsi tale. I prodotti sono costantemente mimetizzati, confinati in un ascensore o sotto le scale, nascosti in un seminterrato camuffato da magazzino, alloggiati in gabbie metalliche che pendono da rotaie per poter essere spinti sul retro quando non richiesti. Possono tuttavia anche occupare la ribalta, dividendo lo spazio con vividi schermi televisivi: dove, piuttosto che immagini pubblicitarie della casa milanese, sono mostrate le "fonti d'ispirazione" di Prada, tra cui alcune sequenze di capolavori del cinema italiano.
Il design evoca archetipi antichi, il teatro greco e la basilica: ma quando all'inaugurazione Koolhaas è stato invitato a definire il più importante elemento architettonico del negozio, la risposta è stata: "La carta da parati". Lo spazio è grandioso. Stando alle indiscrezioni il suo costo si aggira sui 60 milioni di dollari. Koolhaas parla di 23, il *New York Times* di 40: ma anche la più bassa di queste cifre risulta impressionante, se paragonata ai 17 milioni di dollari spesi per i sette piani della sede dell'American Folk Art Museum, inaugurato negli stessi giorni del dicembre scorso. La lista degli accrediti per i progetti tecnici e architettonici comprende trenta ditte e duecento professionisti: e i Prada, piuttosto che negozio, preferiscono definirlo un 'epicentro'. È uno spazio che chiama in causa sia il futuro che il passato: una sofisticata tecnologia – che al momento in cui scriviamo non sembra ancora essere completamente in funzione – collega mondo virtuale, materiale e umano, unisce prodotti, acquirenti e personale di vendita; mentre il pavimento in marmo a scacchiera rimanda al primo punto vendita Prada nella Galleria di Milano, allo stesso modo in cui le chiese barocche alludono al Tempio di Salomone. Eppure questo spazio si apre al mondo esterno, con una mappa che testimonia la diffusione globale di Prada e al tempo stesso con un paesaggio interno completamente autosufficiente, costituito da una vallata rivestita in legno a fasce bianche e nere sotto un cielo di policarbonato. Si apre anche alla società, con l'intenzione di ricreare quel tipo di spazio pubblico di grande intensità che, come dice Koolhaas, il concetto di shopping ha completamente eclissato. Per questo il 'teatro' (di giorno grande espositore di scarpe) fuori dall'orario di apertura è utilizzato per spettacoli e performance. Prada, una catena di negozi con l'ambizione del centro culturale, prende così il posto del Guggenheim, un'istituzione sempre più simile a una catena di negozi. Koolhaas, naturalmente, lavora per entrambi. Una tale ambizione riporta alla mente la Nuova Delhi di Luytens, capitale imperiale costruita per durare mille anni e completata diciassette anni prima che gli inglesi lasciassero l'India; o il Partenone, simbolo dello sviluppo ateniese, completato durante il primo anno della guerra del Peloponneso, che pose fine al potere della città greca; o ancora il Lloyds Building di Londra, un'affermazione di fede nel futuro da parte di un'istituzione che in breve sarebbe giunta a una fase di declino quasi terminale: a leggerla in questo modo, sembra quasi che coloro che gli dei vogliono distruggere siano prima resi mecenati dell'architettura.
Per altri aspetti, tuttavia, Prada SoHo potrebbe essere paradossalmente paragonato alla ricostruzione secentesca della Basilica di San Pietro, che aiutò la Chiesa Cattolica a riaffermare il proprio potere minacciato dalla Riforma. In questo caso, noi osservatori neutrali potremmo chiederci se ci sentiamo minacciati dal potere di Prada oppure se da esso siamo ormai affrancati. Questo perché la strategia del negozio è ambivalente. Meno somiglia a un negozio convenzionale, meno limiti pone all'immaginazione, più affronta la vita oltre l'attività commerciale, più colonizza tale vita e più sottilmente estende l'impero del marchio. Così, il negozio riesce a essere lo spazio quasi-pubblico che Koolhaas vuole che sia. Qui si può pensare ai fatti propri, sedere e guardare il viavai del mondo: anche se si percepisce un allarme subliminale, al pensiero che lo spazio pubblico possa oggi essere tutto tinto di verde-Prada.
E chi può dire che gli scaltri manager Prada del futuro non vorranno sfruttare questo ambiguo spazio culturale/commerciale/pubblico per farne un prodotto di consumo unidimensionale, così come la Starbucks ha fatto coi suoi coffee-shop?
In altre parole, questo negozio è un microcosmo che illustra il paradosso delle città, ovvero il fatto che esse sono create dal consumo delle merci e da tale consumo sono consumate. Le città non esisterebbero senza il commercio, ma il commercio trasforma ciò che è pregiato in merce e infine in denaro: una forma di entropia che riduce il Complesso a Banale. Ciò che conta è sostenere la complessità attraverso la manipolazione del momento, non pianificare il futuro. In fondo, questo "Prad-enone Miuccia-futurista" è

1 Ingresso/Entry lobby
2 Ricevimento/Reception
3 Sedute per eventi/Event seating cushions
4 Espositore sospeso/Hanging display
5 Piattaforma eventi/Event platform
6 Display per calzature/Shoe display



Pianta del piano terra/Ground-floor plan

1 Piattaforma eventi/Event platform
2 Entrata del backstage/Backstage entry
3 Backstage
4 Accessori/Lounge accessories
5 Ascensore borse a mano/Hand bag lift
6 Scarpe/Shoes
7 Camerino per le scarpe/Mirror room for shoe viewing
8 Magazzino delle scarpe/Shoe storage
9 Camerino/Dressing
10 Parete espositiva scarpe/Shoe display wall
11 Espositore mobile/Movable display
12 Cabina media/Media booth
13 Corridoio tecnico/Mechanical corridor
14 Area riservata/Vip partitions
15 Camerino riservato/Vip dressing
16 Ufficio/Office
17 Spogliatoio del personale/Staff dressing
18 Dispensa/Pantry
19 Area snack/Snack area
20 Ristorante/Restaurant
21 Zona servizi del ristorante/Restaurant WC



Pianta del piano interrato/Lower-floor plan

minacciato principalmente dalla sua stessa solennità e salvato dalla propria arguzia: il che rappresenta peraltro anche un'equilibrata descrizione degli scritti di Koolhaas. Il punto, secondo lui, è che lo shopping è un affare dannatamente serio. E lo è di certo, anche se questo non significa che lo si debba sempre prendere seriamente.

The reinvention of shopping The permanently unanswered question about Rem Koolhaas is this: whose side is he on? The life of the intellect or big business? The ideal or the material? Shopping or architecture? The cosmetic or the cosmic? From his earliest writings to his latest tomes he has mocked other architects for their priggish, sanctimonious, naive and obstinate refusal to enter the commercial maelstrom that surrounds them. In the *Harvard Design School Guide to Shopping* he and his students point out how little Mies van der Rohe, Le Corbusier and Frank Lloyd Wright bothered themselves with retail, arguing that these supposed modernists thus failed to engage with a great reality of the contemporary world. Yet in the same book he delivers a prolonged lament over the gobbling up of 'architecture' – apparently understood as composition, hierarchy, typology and material integrity – by 'junkspace', the 'absolutely chaotic or frighteningly aseptic' stuff created for shopping. In this essay his customary detachment wears thin, revealing his sympathies with the values of serious architecture. At times you can almost hear the voice of Leon Krier, like Koolhaas a product of the Architectural Association of the 1970s, and his yearning for the solid forms of architecture. Then again, there is elsewhere a perverse attraction to the Indonesian Lippo Group, 'a rootless organization that uses shopping to negotiate between politics and development' – one senses a certain fellow feeling from the boss of one 'gypsy empire', OMA, to another. The book itself has the properties of junkspace, but junkspace with moral fibre. It is full of intelligence, discoveries and sharp insights into the pretensions of contemporary architecture – 'to each rivulet its Calatrava'; 'stone only comes in light yellow, flesh, a violent beige, a soap-like green, the colours of Communist plastics in the 1950s'. But it is also a mall-like battery of consumable production by Koolhaas's students, an undifferentiated mass of intellectual property, a great slurp of ironic nihilism, in which Koolhaas's own writing acts as the anchor stone. As in a mall, the graphics serve to enmesh rather than elucidate.
So nobody should have been surprised when, at the opening of his hyper-expensive Prada store in SoHo, Rem Koolhaas complained of the 'over-commercialisation' of this area of New York. The ground on which he stood has changed over time from virgin forest to hunting ground of the Algonquin Indians to industrial workshop to alternative exhibition space of the Guggenheim Foundation to Prada store. This process can only be described as one of accelerating commercialism, and Koolhaas is its accomplice. Only this master of paradox could object to the thing of which he is part. It is also a shop that is reluctant to be a shop, high architecture that dares not speak its name. Merchandise is assiduously downplayed. It is put in a lift, under the stairs, squirreled away in a remote basement sales area disguised as a stockroom. Or it is placed in metal cages hanging off tracks that allow it to be trundled to the back of the shop when not required. Or it is upstaged by sharing shelf space with vivid video screens showing Prada 'inspirations', passages from Italian art-house movies rather than brand propaganda. The design evokes ancient archetypes, the Greek theatre and the basilica, but when asked at the opening to name the store's main architectural event, Koolhaas replied, 'Wallpaper'. It is grandiose. Its cost is put at $60 million (gossip), $23 million (Koolhaas) and $40 million (*The New York Times*), and even the most modest of these figures compares strikingly with the $17 million spent on the new seven-storey building of the American Folk Art Museum, which opened in the same week in



Il negozio Prada è stato ricavato da un tipico loft ottocentesco, fra Broadway e Mercer Street, nel cuore di una zona alla moda di Manhattan. Come Esprit negli anni Ottanta, Prada vuole che ogni suo punto di vendita abbia un aspetto diverso dagli altri: il negozio di New York ha quindi un'identità che si stacca decisamente da quella del negozio di Tokyo



Between Broadway and Mercer Street, Prada is carved out of a typical 19th-century loft structure at the heart of fashionable Manhattan. Like Esprit in the 1980s, Prada wants to make every store look different. The identity of the New York shop will be different from Tokyo's





December. The credit list for its architectural and technical design runs to 30 companies and 200 named individuals. Prada call it an 'epicentre', not a shop. It claims both the future and the past. Sophisticated technology, at the time of writing not fully functioning, links the virtual, material and human worlds, product, shopper and salesperson.
A chequered marble floor alludes to the very first Prada store, in the Galleria in Milan, as baroque churches allude to Solomon's Temple. It claims the world with a map showing Prada's global reach by creating a self-sufficient internal landscape, a zebra-wood valley under a polycarbonate sky. It claims public life, as the intention is to create the sort of intense public space that, according to Koolhaas, shopping has put out of business. The theatre, by day used for displaying shoes, is used outside shopping hours for public performances. Prada, a retail chain with ambitions to be a cultural centre, has taken the place of the Guggenheim, a cultural body that mimics a retail chain. Koolhaas, of course, works for both.
Such ambition puts one in mind of Lutyens's imperial capital at New Delhi, built to last a millennium and completed 17 years before the British left India. Or the Parthenon, the summit of Athenian achievement, completed in the first year of the Peloponnesian War, which destroyed Athenian power. Or the Lloyds Building in London, an assertion of faith in the future by a venerable institution that promptly went into near-terminal decline. Those whom the gods wish to destroy are first made into patrons of architecture.
Alternatively, the Prada effort could be compared with the 16th-century rebuilding of Saint Peters in Rome, which helped the Catholic Church reassert its power when threatened by the Reformation.
We neutral observers might ask if we feel threatened by the power of Prada or emancipated by it, for the store's strategy is double-edged. The less it resembles a conventional shop, the less it narrows the imagination. But the more it engages life beyond retail, the more it colonises that life, and the more subtly it extends the empire of the brand. Thus the store succeeds at being the quasi-public space Koolhaas intends it to be. Here you can think your own thoughts and sit and watch the world go by, even as you experience subliminal alarm at the thought that public space is now tinged Prada green.
And who is to say that hard-hearted Prada managers of the future won't want to exploit this ambiguous cultural/retail/public space and make it into a one-dimensional commodity, as Starbucks did with the coffee shop? In other words, this shop is a microcosm of the paradox of cities, which is that they are created by commercial consumption and they are consumed by it.
Cities wouldn't exist without shops, but shops make most that is valued about cities into commodities and ultimately into cash, a form of entropy that converts the complex into the simple. In this sense, Koolhaas's studied ambiguity seems almost justified, as recognition of an ambiguous reality and as a strategy for making himself complex and therefore resistant to commodification.
I say *almost* justified because there are still plenty of moments when a reasonably developed moral sense can distinguish between good guys and bad guys – if Coca-Cola were to rebrand Harvard, for example.
A new Prada store in SoHo, however, is not one of those moments, which means it can be enjoyed primarily as a sophisticated and brilliant piece of design rather than as the prototype of a new kind of *über*-shop. What matters is to sustain complexity through the manipulation of the moment, not to manipulate the future by master plan.
This Miuccia-futurist Prad-enon is threatened most by its own portentousness and saved by its wit, which is also a fair description of Koolhaas's writings.
Koolhaas's point is that shopping is a deadly serious business. So it is, but that doesn't mean you always have to be serious about it.



Gli espositori (a sinistra) possono essere spostati avanti e indietro in modo da aprire e liberare lo spazio all'occorrenza. Si è voluta trovare una formula inaspettata di negozio. Le famose cabine di prova (di cui si è visto un modello dimostrativo per la prima volta a Milano l'anno scorso) sono dotate, invece del solito specchio, di una telecamera perché il cliente possa agevolmente vedere come cade l'abito (a destra). In vari punti del negozio (sopra) sono distribuiti schermi per mostrare al cliente le immagini degli abiti da scegliere e da provare



The display cages, opposite, can shuttle back and forth to open up the space. The idea is to get away from the predictable idea of what a shop should look like. The famous changing rooms, with time-delay cameras instead of mirrors for easy back views – first shown as a mock-ups in Milan – are in operation, above. Screens to show video images are distributed throughout the store, above left



Shopping digitale A rigor di logica, più sono le possibilità che la tecnologia ci mette a disposizione, sul tavolo di lavoro o nel nostro armadietto personale, più attraente dovrebbe essere l'apparecchiatura che le dispensa: ma, visto il capriccioso rapporto che spesso c'è fra posizione sociale e tecnologia, le cose non sono così lineari. La tecnologia, che teoricamente conferisce ai suoi fruitori uno status elevato, spesso fa la sua prima comparsa proprio all'altro capo della scala sociale. Quando il computer è entrato nei luoghi di lavoro, la presenza di una tastiera sulla scrivania veniva ancora associata alla macchina per scrivere: segno universalmente riconosciuto del gradino più basso nella gerarchia dell'ufficio. Ci sono voluti anni perché i dirigenti capissero che, senza un computer sul tavolo, facevano la figura di gente fuori moda. Lo stesso vale per tecnologia e consumi: i supermercati e le catene di fast-food hanno accolto l'informatica a braccia aperte, mentre i negozi di lusso, come i ristoranti eleganti, hanno cercato di tenere le distanze. I supermercati registrano con precisione quanti tubetti di dentifricio o bottiglie di alcolici vengono consumati ogni mese dai clienti che hanno sottoscritto una fidelity card: in cambio offrono sconti o incentivi. Possedere una fidelity card non è certo uno status symbol appetibile, quanto il segno di una condizione economica inferiore. Un piccolo sconto sul prezzo di un pacco di detersivo non pare una grande compensazione al fatto di consegnare i dettagli più intimi della propria vita privata all'analisi minuziosa di qualche sconosciuto marketing manager. Anche i negozi più esclusivi amerebbero però poter disporre delle stesse informazioni e possibilità di controllo sulle scorte di magazzino: solo non vogliono che i loro clienti possano avere l'impressione di trovarsi sotto l'occhio implacabile del Grande Fratello. Quando, con qualche esitazione, cominciano a raccogliere dati, preferiscono dare l'illusione di un servizio ad personam, che si fonda sulla memoria dei membri dello staff, e non sulla tecnologia. I programmi usati dai ristoranti per le prenotazioni possono andare ben più in là e tenere al corrente il maître delle preferenze dei clienti regolari. Niente di troppo diverso dal sistema di controllo usato da molti ristoranti per impedire le frodi più classiche da parte del personale.
I computer aiutano a tenere sempre occupati gli addetti alla cottura degli hamburger in un McDonalds, evitando tempi morti o pause indebite, e a mettere fine a certi abusi dei camerieri che, servendo sottobanco al cliente il gin da bottiglie di proprietà del cameriere stesso, cercano di intascare direttamente i contanti delle ordinazioni. L'interesse di Prada per la tecnologia dell'informazione sembra anche nato da una convinzione di Rem Koolhaas, che l'azienda avesse bisogno di modernizzare un po' l'esperienza dello shopping. Più che un provvedimento di tipo funzionale, è stata una presa di posizione ideologica, fondata sulla sensazione che l'azienda rischiava di compromettere l'esclusività della propria immagine. Non poteva certo semplicemente distribuire ai suoi commessi cuffie e microfoni collegati al supervisore di reparto: così non avrebbe fatto altro che seguire il sistema adottato da Nike, che copre una fascia di mercato di livello inferiore. Consapevole del fatto che il progetto comportava la soluzione di problemi funzionali oltre che stilistici, Koolhaas e OMA hanno chiesto l'intervento dei designer dell'ufficio londinese di IDEO. Dopo un certo numero di conversazioni e di incontri, i due team hanno escogitato una serie di idee sul modo in cui, anche in questo campo, Prada potesse distinguersi da tutti gli altri. Nessuna idea era del tutto nuova, ma messe assieme hanno prodotto quello che Sam Hecht di IDEO chiama "il modo Prada" di fare le cose. Alla base di tutto c'è un'etichetta a radio-frequenza. D'ora in avanti ogni articolo nello stock di Prada avrà il suo chip individuale, con una quantità di informazioni dieci volte superiore a quella di un normale codice a barre; si possono così seguire i capi dalla fabbrica al magazzino, dal camion dello spedizioniere fino al negozio: dove una volta arrivato un capo, l'etichetta mette ogni commesso nella condizione di sapere cosa c'è a disposizione, cosa si può trovare nelle altre sedi in città e quando arriverà da Milano la successiva spedizione, senza dover sparire nel magazzino per andare a controllare di persona. L'etichetta permette inoltre di richiamare la rappresentazione digitale di ogni capo e proiettarla sui video distribuiti in vari punti del negozio. Serve anche come certificato di autenticità, poiché è più difficile per i contraffattori duplicare le radio-frequenze. Può infine essere programmato per funzionare come dispositivo di sicurezza e far scattare l'allarme nel caso si tentasse di far uscire indebitamente il capo dal negozio. L'etichetta (che porta la data e l'indicazione del negozio in cui è avvenuto l'acquisto), una volta che il capo è stato comprato e pagato serve anche da ricevuta. Naturalmente c'è un rovescio della medaglia. Il nuovo sistema non era compatibile con i metodi informatici in uso presso Prada, metodi "standard, anche se leggermente arcaici", come fa notare Hecht. È stato necessario cambiare l'intera infrastruttura informatica dell'azienda, con un cospicuo investimento, perché il sistema "può funzionare soltanto se tutti i capi Prada portano questa etichetta". IDEO non si è fermata qui: il negozio Prada presso il Guggenheim di New York Downtown è stato pensato anche come laboratorio di sperimentazione per una serie di altre idee. IDEO ha studiato speciali tesserini di identità, per il personale e per i clienti. Per leggerli e riunire tutte le informazioni, è stato creato un dispositivo che permette al personale di accedere alla rete e aggiornare continuamente le informazioni. Hecht era convinto che, se tutto avesse funzionato, ogni vendita in ogni suo momento avrebbe acquisito un senso 'pradesco': una filosofia che può far apparire Prada come una specie di culto religioso, consacrato all'igiene. "I membri dello staff Prada sono assolutamente inappuntabili, sia nell'abito che nel comportamento", afferma Hecht. "Occorreva quindi disegnare un tesserino che fosse alla loro altezza, per aspetto e funzione". Attraverso lo studio di questa gestualità, i progettisti di IDEO hanno inventato ciò che chiamano la "scansione Prada". A differenza di certi sfortunati impiegati di fast-food, inchiodati ai loro cartellini di riconoscimento digitali o ai loro scanner laser come forzati alla catena, i commessi di Prada possono variare e giocare sul modo di portare il tesserino personale, che è fatto di un quadrante con una fascia al silicone (ispirato, come spiega Hecht, ai braccialetti di identificazione dei pazienti d'ospedale) da mettere al polso, ma si può anche agganciare alla cintura o infilare in tasca. Una cura anche maggiore IDEO ha riservato al tesserino di identificazione del cliente. Certo non è necessario esibirne uno per fare acquisti da Prada ma, come dice Hecht, "i clienti regolari possono apprezzare il fatto che i loro dati siano contenuti nell'archivio". IDEO sembra insomma aver voluto adeguare l'esperienza Prada a una distaccata estetica da sala operatoria. "Il design dell'interfaccia estende volutamente un linguaggio clinico a un ambiente commerciale, per sottolineare la chiarezza e l'essenzialità del sistema informatico Prada". I progettisti avrebbero potuto usare supporti elettronici di serie: invece hanno personalizzato prodotti standard, nell'intento di dare a ogni negozio





IDEO ha progettato dispositivi da dare in dotazione al personale, diversi da un negozio all'altro. Una prima ipotesi "a mattone" (in alto) avrebbe potuto essere un richiamo ai materiali dell'architettura; alla fine si è optato per un look di tipo 'clinico' (a destra)

IDEO suggested making the staff devices look different for every store. The brick, top, could have reflected architectural materials. But in the end they settled on the clinical look, right



Prada una forma di esclusività tecnologica, come esclusiva è l'architettura. Dopo alcuni esperimenti con un dispositivo per il personale (in forma di eccentrico mattone di plastica) la versione definitiva ha finito per essere un'altra celebrazione di quel gusto un po' teatrale che tanto piace a IDEO. L'estremità più grande del dispositivo è fatta di gomma poliuretanica trasparente con un effetto sensoriale tipo "spiaggia morbida": ovvero non c'è bisogno di trattarlo con l'attenzione normalmente richiesta dai sensibili apparecchi elettronici. Una piccola etichetta è inclusa nell'estremità più grande del dispositivo, insieme a uno stilo acrilico (per inserire i dati) e a una punta laser. Il personale non deve premere nessun tasto. Basta passare sulla sua superficie un tesserino di identità per metterlo in funzione: ogni volta che un tesserino viene controllato con esito positivo, l'apparecchio emette un suono udibile. Esso può scannerizzare il tesserino del cliente per confermarne le misure, l'indirizzo e il credito, può controllare se i capi della taglia del cliente sono presenti in magazzino, può prenotare la cabina di prova e farvi arrivare i capi al momento giusto perché il cliente possa indossarli senza perdere tempo. Può essere usato come telecomando per far partire un filmato degli abiti che il cliente vuole provare. Infine può trasmettere ordini e inoltrarli alle casse. Se il cliente non è sicuro dell'acquisto da fare, può tornarsene a casa e usare poi via Internet i dati scannerizzati, per dare un'altra occhiata agli abiti provati in negozio. A fine giornata, i dispositivi sono riposti in un carrello di acciaio rivestito di resina epossidica, che sostiene un box trasparente capace di ricaricare fino a venticinque dispositivi per volta. *DS*

Digital shopping On the face of it, the more power that the technology on your desk or in your locker can put in your hands, the more desirable the hardware that delivers it should be. But because of the curiously fickle relationship between status and technology, it isn't as simple as that. Technology that should logically bestow high status on its users often makes its first appearance at the other end of the social scale. When the computer first began to invade the workplace, a keyboard on a desk was still inextricably associated with the typewriter, the universally recognised badge of office servitude at the time. It took years for senior managers to understand that they were making themselves look irrelevant without a computer terminal of their own. The

I dispositivi in dotazione allo staff sono prelevati direttamente dall'unità di ricarica o da unità distribuite in vari punti del negozio

The staff device may be picked up either from a charging station or from a collection dispersed around the store

Il personale è dotato di un badge con un'etichetta a radio-frequenza che lo collega al dispositivo che dà le informazioni

The staff badge worn by Prada employees is a plastic clip with an embedded RF-tag. It's used to log on to the staff device

Quando il cliente presenta la propria tessera (di PVC/PET con un'etichetta a radio-frequenza), il dispositivo riconosce il profilo del cliente

When a shopper presents a customer card (a PVC/PET material with embedded RF-tag), the staff device brings up the customer's profile

I dettagli degli abiti scelti dal cliente vengono inseriti nel dispositivo, con gli aggiornamenti riguardanti la taglia e le preferenze di colore

The staff device is capable of storing details of a customer's preferred garments and can verify specific options such as colour and size

Il dispositivo diventa un telecomando per avviare la proiezione delle immagini degli abiti che il cliente ha scelto da un catalogo

The staff device becomes a remote control, allowing customers to view videos of their selected clothing

Il dispositivo incorpora un puntatore laser

The staff device has a built-in laser pointer

Attraverso il dispositivo, l'addetto alla vendita segnala al magazzino gli abiti che devono essere portati al camerino di prova

The device also coordinates activities in the changing room, transferring orders to the stockroom for clothing to be tried on

A fine giornata, i dispositivi sono riposti nell'unità di carica più vicina

At the end of each day, the staff devices are returned to the nearest charging trolley





La tecnologia è stata studiata su misura per Prada: ogni dispositivo contiene tutte le informazioni che servono a ogni membro dello staff per espletare le proprie mansioni. Anche l'unità di ricarica è stata realizzata su misura, con scelte estetiche di genere un po' medicale

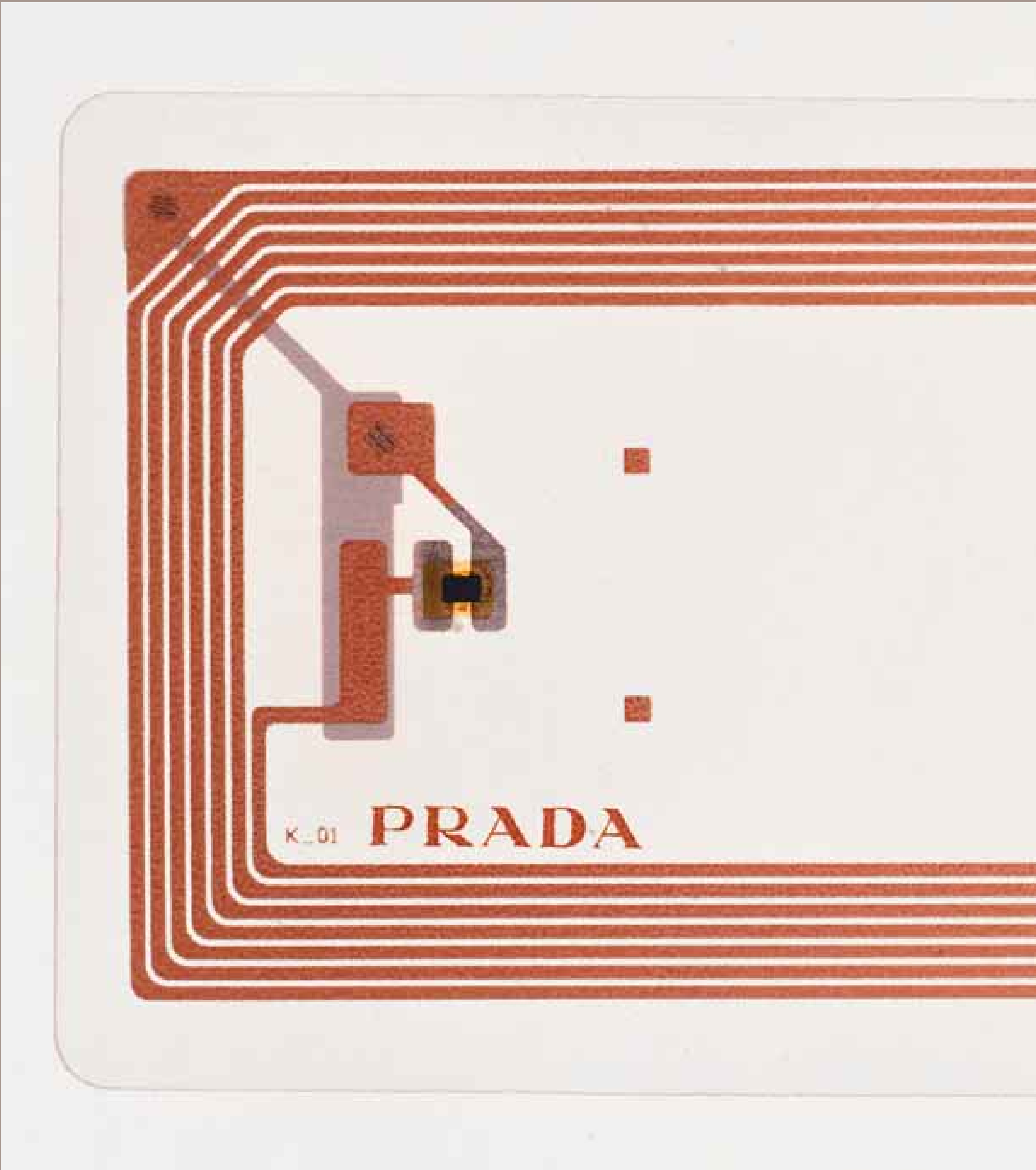
Technology customised for Prada: each specially made device is capable of handling a range of information. The recharging unit is custom-made, too, in an aesthetic that pays tribute to the hospital ward



technology associated with consumption may be understood in the same terms. Supermarkets and fast-food chains have embraced information technology with open arms, while luxury retailers, though not smart restaurants, have thus far kept their distance. Supermarkets keep track of exactly how much toothpaste, Corn Flakes and alcohol are consumed every month by customers who have signed up for one of their loyalty schemes. And they offer a cash incentive in return. But possessing a supermarket loyalty card seems more like the mark of serfdom than status. A fraction shaved off the price of a packet of laundry detergent doesn't seem like much compensation for opening up the most intimate details of your private life to minute and detailed analysis by some unknown marketing manager. Upmarket stores would love to have the same kind of information and stock-control capabilities, but they don't want their customers to get the idea that they are under the steely gaze of Big Brother. When they do, hesitantly, begin to collect data electronically, they prefer to try to create the illusion of the kind of personal service that relies on staff members' memories, not technology, to keep track of customers' names and what they do for a living. The software used to help restaurants juggle table bookings can also go a long way to keeping the maitre updated on the foibles of his regular customers. It's not that different from the way that most restaurants, large and small, now use scanning technology to keep the staff from pulling off the traditional scams. Computers help keep burger flippers at McDonalds busy, and they put a stop to waiters on the make who bring in their own bottles of cash-and-carry gin to cream off cash from the drinks orders. What got Prada interested in information technology was Rem Koolhaas's hunch that the company needed a way of making the experience of shopping feel a little more modern. It was more of an ideological stance than a functional one, based on an intuition that Prada could end up looking like something out of a retailing heritage theme park if it wasn't careful. Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture called in the London office of the industrial design firm IDEO to work on the project. Over the course of a series of conversations and workshops, the two teams came up with a string of ideas about how Prada could present itself differently. None of the concepts was entirely new, but when they were all put together they were capable of offering what IDEO' Sam Hecht calls a 'uniquely Prada way of doing things'. The key technological building block is radio-frequency tagging. From now on, every piece of Prada stock will receive its own chip, capable of holding ten times more information than the standard bar code. This allows the company to keep track of stock as it moves from the factory to the warehouse, from the shipper's truck to the store. Once there, the tag allows each assistant to know what is on hand, what is in the branch across town and when the next shipment is coming in from Milan without having to disappear into the stockroom to look for themselves. Prada's tag also allows digital representations of each garment to be called up and projected on screens throughout the store. At the same time, the tag serves as a certificate of authenticity—it is more difficult for clothing counterfeiters to duplicate radio frequencies. It can be programmed to act as a security device, triggering an alarm should it find itself attempting an unauthorised departure from the store. On the other hand, once the garment has been bought and paid for, the tag can be programmed with the date and location of the purchase, thus serving as a receipt. There is, of course, a downside. The new system was not compatible with Prada's existing, 'standard, if slightly archaic' IT methods, as Hecht points out. It required changing Prada's entire information infrastructure, and a hefty investment as well, for 'it can only work if all Prada clothing is tagged'. IDEO wasn't proposing stopping with just a smart tag. The Prada Guggenheim store was envisaged as a laboratory for a series of other interrelated ideas. IDEO devised identity cards for both staff and customers; to read them and tie all the information together, a device was created allowing staff to access and continually update the information on the cards and tags. Hecht was driven by the conviction that if it was all going to work, every step of every transaction had to have a sense of Prada about it – a philosophy that occasionally makes Prada sound like some sort of particularly hygienic religious cult. 'Prada staff are resolutely immaculate in what they wear and how they behave', he says. 'This required the design of a tag that would be appropriate for them in both appearance and function'. By 'studying the gestural nature of the process', IDEO came up with what they call a 'Prada way of scanning'. Unlike some hapless fast-food employee, chained to his personal digital organiser or check-out laser scanner like a convict to a ball and chain, Prada sales associates are allowed to play about with how they wear their staff identification tags. The unit includes a low-cost watch module with a silicon band – inspired, as Hecht explains, 'by hospital patients' ID bracelets' – so that it can be worn on the wrist. But it can also be clipped to the waist or slipped into a pocket. IDEO has put even more effort into the customer card. Producing one is not required for making a purchase at a Prada store, but, as Hecht puts it, 'regulars might appreciate their vital statistics being on file'. IDEO seems to equate the Prada experience with a deadpan, clinical aesthetic. 'The interface design intentionally extends a clinical vernacular into a professional environment in order to support the clarity of Prada's IT system', he says. They could have used off-the-peg digital assistants, but instead they customised standard products, attempting to give each Prada store an approach to technology as distinctive as its architecture. After some experiments with a staff device in the form of a quirky-looking plastic brick, the first device has ended up as another celebration of the operating-theatre aesthetic that so enthuses IDEO. The larger end of the device is made of translucent polyurethane rubber with 'soft shore hardness', which means that you don't have to treat it with the care normally demanded by sensitive electronic devices. A small tag is moulded into the big end of the device, along with an acrylic stylus for data entry and a laser pointer. Staff members don't need to press a button to make the thing work. Scanning a valid ID card across the surface switches it on, and every time a tag is successfully scanned, the device emits an audible tone. It can scan customers' cards to confirm sizes, addresses and credit histories, make an inventory check to see that the customers' sizes are on stock and then make changing-room reservations, enabling stock to be delivered at the right time so customers can try everything on. It can also be used as a remote control to start a video show of the clothes the customer wants to try on. Finally, it can place orders and forward them to the cashiers. If customers aren't sure they want to buy something, they can go home and use their scanned details, via the Internet, to have another look at the clothes they have tried on. After the working day, the devices are stored in a recharging trolley – a 'clinical' epoxy-coated steel structure that supports a translucent box capable of recharging up to 25 devices at a time. *DS*

Prada New York Epicenter
Committente/Client: Prada - I.P.I. USA Corp.
Progetto/Architect:
Office for Metropolitan Architecture (OMA)
Rem Koolhaas (direttore/principal)
Ole Scheeren (direttore del progetto e capo progettista/project director and lead designer)
Timothy Archambault, Eric Chang (responsabili del progetto/project architects)
Progettisti/Designers: Jennifer Jones, Chris van Duijn, Christiane Sauer, Julia Lewis, Amale Andraos, Alain Fouraux, Oliver von Spreckelsen, Ergian Alberg, Benjamin Beckers, Christina Chang
AMO: Rem Koolhaas (direttore/principal)
Dan Wood (direttore incaricato/principal in charge)
Markus Schaefer (direttore del progetto/project director)
Progettisti/Designers: Jens Hommert, Joakim Dahlqvist, Francesco Tiribelli, Victoria Willocks, Stefan Bendiks, Laszlo Fecske, Lucia Allais, Samuel Spitzer, Gergely Agoston,
Architetto locale/Architect of record: Architecture Research Office (ARO)
Stephen Cassell, Adam Yarinsky (direttori/principals)
Reid Freeman, Ben Fuqua (responsabili del progetto/project architects)
Progettisti/Designers: Elizabeth Huck, Stephanie Schultze-Westrum, Megumi Tamanaha, Susan Sloan, Alan Bruton, Scott Abrahams, Alexandra Barker
Strutture/Structural:
Leslie E. Robertson Associates (LERA)
Impianto elettrico e meccanico/MEP:
Ove Arup & Partners USA
Illuminotecnica/Lighting:
Kugler Tillotson Associates
Carta da parati/Wallpaper: Kahmi Kolor
Progetto grafico/Graphic design: 2x4
Impresa di costruzione/General contractor: Richter + Ratner

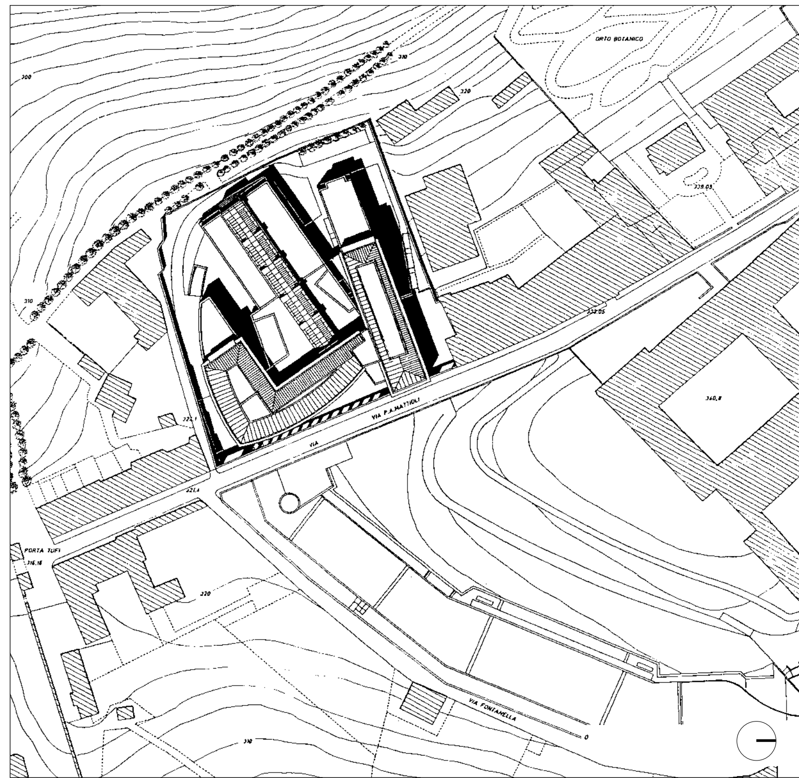
Strumenti per i venditori Prada/
Prada staff devices
Capo progetto/Project leader:
Roberto Fraquelli, IDEO
Design del prodotto/Product design:
Sam Hecht, IDEO
Ingegnerizzazione del prodotto/
Product engineering: Steve O'Connor, IDEO
Design dell'interazione/Interaction design:
Heather Martin, IDEO
Architettura dell'informatica/Information architecture: Richard Turnidge, IDEO
Ingegnerizzazione elettronica/
Electronic engineering:
Stephen Waldron, IDEO
Gruppo di ingegnerizzazione e sviluppo/
Engineering and development team:
Suzy Stone, Roger Penn, Paul South, Andy Deakin, Aaron Sklar, IDEO
Ricerca & Design/Design & Research:
Rem Koolhaas, Markus Schaeffer, Jens Hommert, OMA/AMO
Sviluppo dell'interazione/Interaction development: Icon Nicholsan



Il tesserino per i clienti Prada conserva in memoria tutti i dati e le informazioni che riguardano il compratore

The Prada customer card keeps vital shopping statistics on file

Utopia a Siena



Il nuovo edificio, organizzato in tre ali, occupa un lotto in pendio situato entro le mura storiche di Siena e affacciato sulla valle. A un lungo muro in mattoni sono affidati la continuità del filo stradale e l'ordine degli spazi aperti che conducono all'atrio d'ingresso (a destra e alle pagine successive)

With its three wings, Natalini's new building stands on sloping ground within the ancient city walls of Siena, overlooking the valley beyond. Existing street lines are maintained by an encircling brick wall, right and following pages

Con l'"architettura radicale" del Superstudio ha lasciato un segno decisivo negli anni Sessanta. Ora a Siena Adolfo Natalini si riconcilia con la tradizione. Testo di Rita Capezzuto

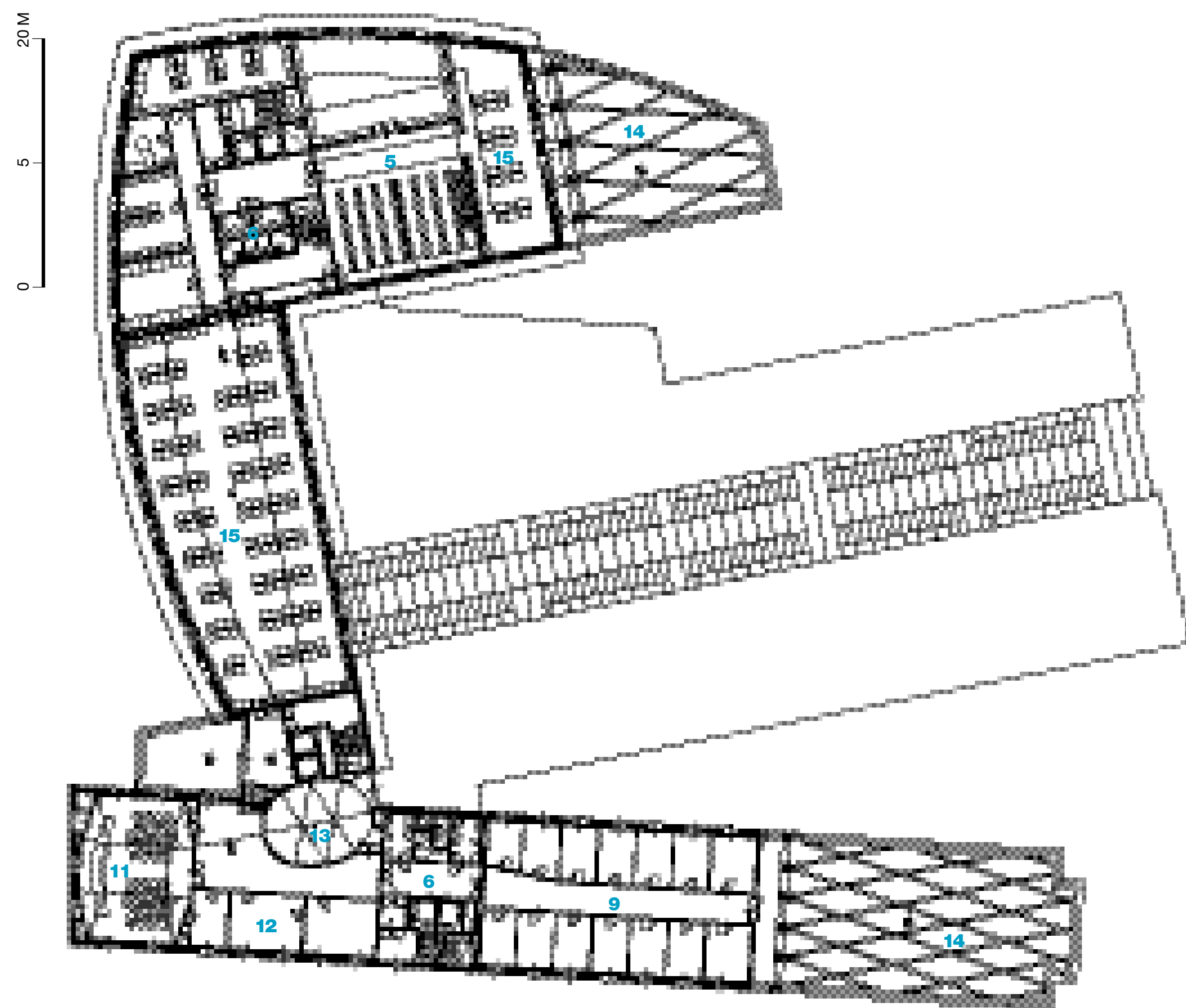
With Superstudio, Adolfo Natalini's radical approach to architecture helped to define the 1960s. In Siena he comes to terms with the context of tradition. Text by Rita Capezzuto

Fotografia di/Photography by Giovanni Chiaramonte

Utopia in Siena



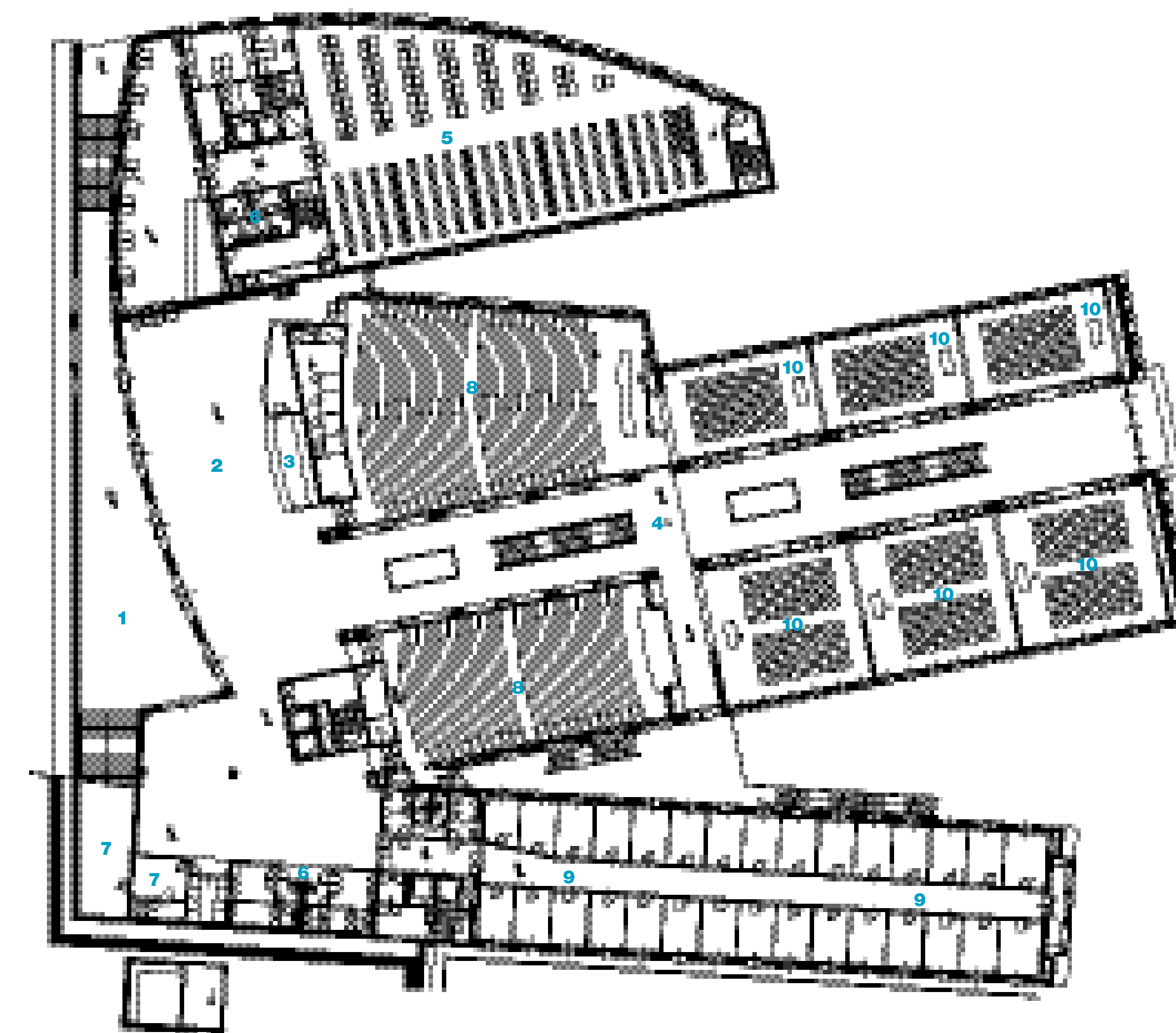

8



Pianta del terzo piano/Third-floor plan

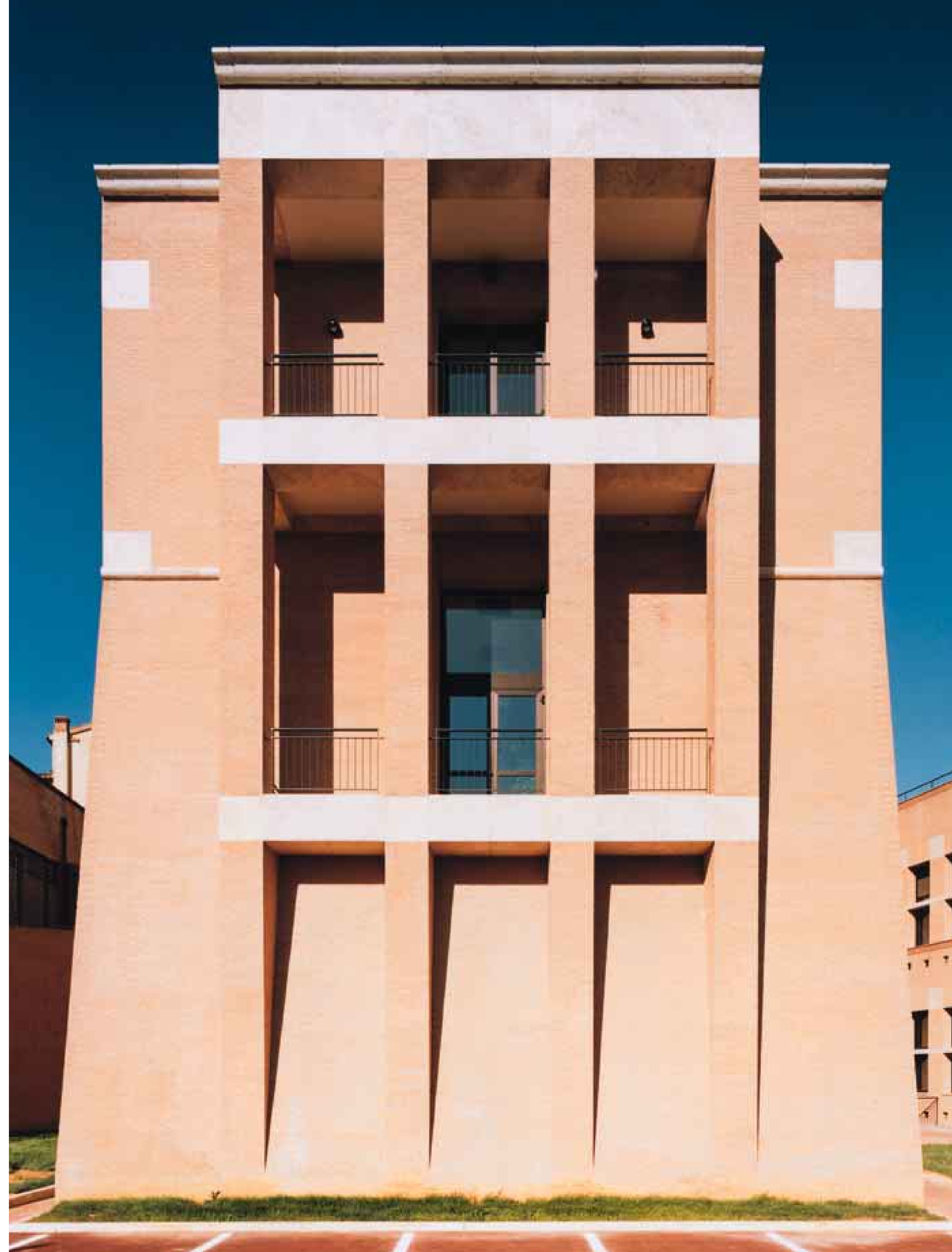
L'organizzazione planimetrica consente una buona distribuzione funzionale, sfruttando allo stesso tempo la straordinaria posizione del sito. L'uso del mattone e di un travertino locale sono un omaggio all'architettura senese e, più in generale, al neotradizionalismo toscano

The plan is functionally determined while simultaneously exploiting the site's outstanding position. The use of brick and local travertine marble pay homage to Sienese architecture and, more generally, to Tuscan neo-traditionalism



Pianta del piano terra/Ground-floor plan

1 portico/portico
2 atrio/hall
3 portineria/porter's lodge
4 galleria/gallery
5 biblioteca/library
6 toilette/toilet
7 locale di servizio/service room
8 auditorium
9 studi docenti/teaching staff
10 aule/lecture rooms
11 sala lauree/degree hall
12 presidenza/dean's rooms
13 sala riunioni/conference room
14 terrazza/terrace
15 sala lettura/reading room





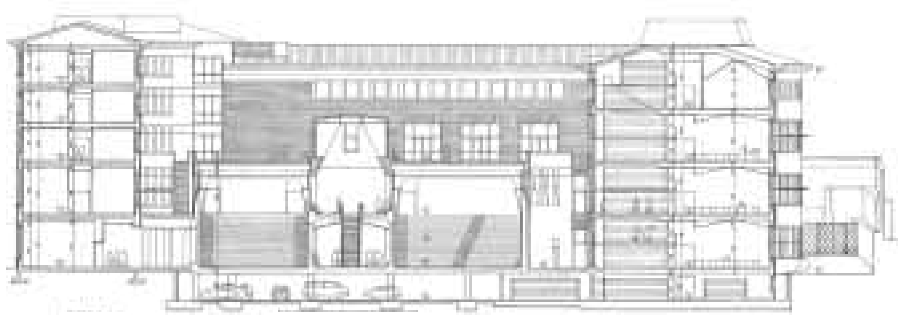
Non esiste viaggiatore al mondo che possa accostarsi a Siena con animo e mente sgombri da immagini suggestive e aspettative bucoliche del bagaglio degli stereotipi: il paesaggio collinare, il borgo medievale originale, l'invaso spettacolare di piazza del Campo, il Duomo, l'arte antica, il Palio, le contrade. In effetti, nessuno di questi elementi viene a mancare nella grande scenografia di cotto e di pietra, nessun viaggiatore resta deluso e la letteratura – dotta o popolare – che ruota intorno a questi soggetti prolifera, alimentando soprattutto il circuito turistico. Legata a doppio filo alle sue tradizioni, la bellissima Siena vive nel tranquillo ritmo di una cittadina di provincia, sotto le ali di un potente istituto bancario che, per quanto possa sembrare un controsenso, ne impedisce lo sbocco in un'economia reale.
Su questo tessuto nobile e un po' statico si innestano raramente nuove iniziative di vivificazione: come il progetto che da qualche anno ha fatto del Palazzo delle Papesse, con la direzione di Sergio Risaliti, un notevole centro internazionale per l'arte contemporanea. O il progressivo recupero, firmato da Guido Canali e in fieri dal 1995, dell'ex ospedale medievale di Santa Maria della Scala: affacciato con i suoi 350.000 metri cubi sulla valle, si sta trasformando in museo e sede per esposizioni temporanee e convegni.
Siena ospita anche una rinomata università, altra fonte di vivacizzazione culturale: e proprio la creazione di un suo nuovo distaccamento è stata l'occasione per l'intervento dello studio Natalini, recentemente completato. Originariamente doveva trattarsi della sede della facoltà di Scienze Economiche e Bancarie, ma un ripensamento della committenza (sopravvenuto già in corso di progettazione) ha destinato il nuovo edificio alla facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche. Correzione che ha avuto un certo peso, richiedendo una serie di modifiche dell'ipotesi iniziale.
Il sito ha offerto al progetto una condizione di partenza particolarmente favorevole: un terreno scosceso e panoramico all'interno delle mura storiche, accanto a Porta Tufi, già occupato da un ingombrante edificio degli anni Cinquanta che si è deciso di demolire completamente. Non mancava tuttavia un fattore di rischio: una simile localizzazione, ritagliata – per chi proviene dalla campagna – sullo sfondo della città antica, poteva facilmente indurre a un approccio fortemente estetizzante, o ridicolmente pittoresco. Natalini lo ha evitato, impiantando una sorta di fortilizio in mattoni, articolato in tre ali che si allargano a ventaglio come dita di una mano aperta.
Il complesso asseconda le curve di livello ma le controlla con saldezza, cercando una sua configurazione armoniosa più che una totale mimetizzazione. Eleganti scalinate, rampe di raccordo e leggeri contrafforti scaricano i corpi di fabbrica dai problemi di pendenza, lasciandoli liberi di svilupparsi nella loro poderosa compattezza. A mitigarla intervengono il sistema regolare e fitto delle finestrature e i grandi tetti-terrazza proiettati verso lo spazio aperto della campagna: una proiezione sottolineata anche dal disegno prospettico romboidale della pavimentazione.
Nei diversi anni di elaborazione del progetto (l'incarico è del 1995 e la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici ha svolto un attivo ruolo di controllo, richiedendo diverse revisioni) la tensione maggiore è stata incanalata nell'affinare la corrispondenza con il paesaggio urbano medievale. In questa prospettiva l'adesione convinta di Natalini alla corrente neotradizionalista del 900 toscano ha ridotto i margini di insicurezza e ha dato al manufatto un imprinting linguistico molto coerente.
L'allineamento al regionalismo tocca corde profonde nella formazione dell'architetto pistoiese: già negli anni Settanta, durante l'esperienza di Superstudio, era maturato un interesse per le tecniche povere, l'artigianato più semplice, le culture materiali extraurbane. Ne riaffiorano qui echi che, dall'uso del materiale prevalente (per quanto anche indotto dal contesto) fino al taglio secco dei volumi, riverberano in quell'aura 'neoarcaica' di forte impatto visivo dell'edificio.
L'onda lunga del momento d'avanguardia di trent'anni fa lascia

Giardini pensili e terrazze panoramiche agganciano l'edificio al paesaggio collinare. Il disegno romboidale della pavimentazione esterna sembra proiettare il complesso verso la natura circostante, contrastandone l'effetto di 'fortezza' (in queste pagine). Il lotto dell'università confina verso valle con una parte del giardino botanico, i cui cipressi proiettano lunghe ombre sull'edificio (alle pagine seguenti)

Hanging gardens and panoramic terraces anchor the building to its hillside landscape. The rhomboidal pattern of the external paving seems to project the complex toward its natural surroundings, thereby offsetting its 'fortress' effect, these pages. The university land borders Siena's botanical gardens, whose cypresses cast long shadows across the building, following pages







Sezione trasversale/Cross-section

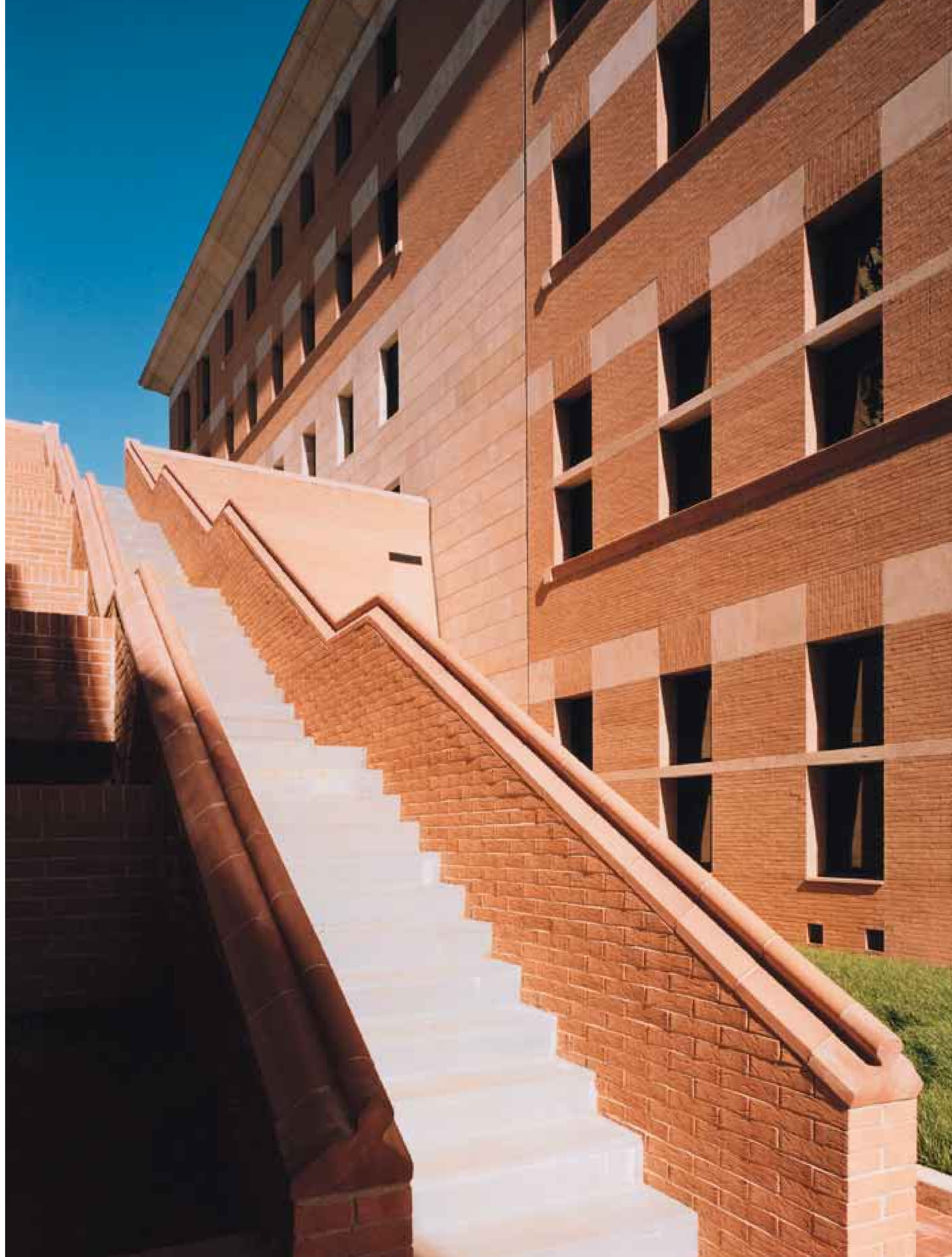


ancora qualche segno nell'impulso al gesto assoluto, scultoreo, quasi da land art: cui è però imposta qui una ricercata misura. Abbandonate la metafora, l'utopia e la provocazione dissacratoria alla cultura dominante, il concettualismo del "Muro Continuo" di allora trova oggi un'altra strada di espressione nelle figure positive della costruzione reale.
Le regole urbane sono attentamente rispettate e hanno fornito l'incipit del discorso compositivo. Lungo la strada di accesso, un muro che si innesta su un brandello storico, vincolato dalla Soprintendenza, segna il filo stradale e funge da elemento ordinatore tra la città e il nuovo complesso. Attraverso le sue bucature s'intravvedono gli spazi aperti di distribuzione, che conducono all'atrio d'ingresso comune alle due facoltà. Dalla hall si diramano le tre unità: due rettilinee, a ospitare aule, dipartimenti, uffici e sale conferenze; una semicurva, dimensionata per accogliere la ponderosa biblioteca di circolo di Giurisprudenza. Anche la frantumazione dell'organismo nei tre bracci è stata dettata da una sensibilità verso il contesto, alla ricerca di un accordo volumetrico con gli edifici circostanti.
I fruitori, e in particolare gli studenti, possono godere di generosi spazi di relazione, sia all'interno che all'esterno dell'edificio. Il sistema di circolazione favorisce la socializzazione e alla piccola comunità è data la possibilità di trarre il massimo beneficio dalla straordinaria situazione ambientale. Nella sua solidità e dignità civile questa architettura pare volere esorcizzare la sottile vena malinconica che affiora dalle conversazioni con il progettista, o dai suoi quadernetti di schizzi, ben ordinati a centinaia in sequenza cronologica negli armadi dello studio. Gli anni di Superstudio sono lontani, immobilizzati ora a Parigi in alcune sale del Centre Pompidou che ne ha acquisito l'archivio; gli sono succeduti, fino a oggi altri anni di attività professionale intensa, soprattutto in Olanda, con numerosi interventi a scala urbana: ma il salto dall'utopia alla realtà ha forse lasciato a Natalini interrogativi aperti che la pura pratica di studio non riesce a soddisfare.

Utopia in Siena Nobody comes to Siena unencumbered by a rich supply of stereotypes: the rolling bucolic landscape, the medieval town, the spectacular hollow of the Piazza del Campo, the cathedral, the unmatched art, the Palio. Siena's grand stage set of terracotta and stone never disappoints – it indeed boasts all of these attractions. And the literature – learned or popular – that rotates around the city's charms proliferates, underpinning the tourist circuit. Closely bound up with its traditions, Siena continues to live at the quiet pace of a beautiful provincial town under the wing of its largest locally based enterprise, a powerful bank that seems, paradoxically, to inhibit it from launching into the real economy outside.
Genuine life-giving initiatives are seldom grafted onto this noble and rather static fabric. Those few that have been include the transformation of the Palazzo delle Papesse into a notable international centre for contemporary art under the directorship of Sergio Risaliti and the gradual refurbishment, begun in 1995 by the architect Guido Canali, of the medieval hospital of Santa Maria della Scala. With its 350,000 square metres facing the valley, this ancient building is being steadily transformed into a museum and centre for temporary exhibitions and conferences. Siena also has a distinguished university, a further source of cultural energy. And it was precisely the creation of a new department of that university that gave Adolfo Natalini the opportunity to design this building. With his radical past as the leader of Superstudio, Italy's best-known proponents of architectural utopianism, Natalini would once have seemed an unlikely architect to build in Siena. But utopianism has given way to a firm grasp of the realities of architectural practice.
The project was originally intended to house the faculty of economics and banking. However, on second thought, when the design was already in progress, the client reassigned the new building to the faculty of law and political science – an adjustment that was to have a considerable influence on the design, since it entailed altering

Un'attenzione particolare è stata riservata alle zone di socializzazione all'aperto, dove lunghe scalinate assecondano il pendio connettendo corti e piazzette interne, in queste pagine

Particular care has been taken over the outdoor social spaces, where long flights of steps follow the contours of the slope while connecting courtyards and small inner squares, these pages



Progetto/Architect:
Natalini Architetti – Adolfo Natalini,
Fabrizio Natalini
Collaboratori/Collaborators:
Nazario Scelsi, Adrian Blanchard,
Damiano Pica, Stefano Tozzi, Angelo Torre,
Giulia Chiappi, Tommaso Barni
Consulente progetto bioclimatico/
Bioclimatic design consultant: Marco Sala
Strutture/Structural engineering:
Alessandro Chimenti, Massimo Vivoli
Impianti/Systems:
Luigi Michelozzi, Mauro Martini
Direzione lavori/Site supervision:
Adolfo Natalini
Assistente direzione lavori/
Site supervision assistant: Romano Olmi
Committente/Client:
Università degli Studi di Siena



the structure's initial strategy in a number of ways. The site gave the project a particularly promising starting point. Located on a steep and panoramic slope within the historic city walls next to Porta Tufi, it had been occupied by a bulky 1950s former children's hospital that was completely demolished. The risk was that a site of this kind, standing out – for those coming in from the countryside – against the ancient city, might easily have induced an overly aesthetic or embarrassingly picturesque approach. Natalini dodged this problem by erecting a sort of brick fortress split into three wings spreading out fanwise, like the fingers of an outstretched hand. The complex follows the site's contours but keeps them firmly under control, establishing a harmonious configuration of its own rather than total camouflage. Elegant flights of steps, connecting ramps and light buttresses relieve the various parts of the building from the stresses of sloping ground, leaving them free to develop a massive compactness. This is mitigated by the regular and close system of fenestration and broad terraced roofs that project toward the open countryside.

After an initial appointment in 1995, the Environment and Architectural Authority took an active part in the project and requested several revisions; in the ensuing years the architect focused on sharpening the link between the new building and the medieval urban landscape. Natalini's conviction in the potential of the 20th-century Tuscan neo-traditionalist movement reduced any margin of doubt and gave the resulting design a coherent language. Its alignment to regionalism touches deep chords in the Pistoia-born architect's past. Back in the 1970s, during his time with Superstudio, his interest in humble techniques and the simplest forms of craftsmanship had already ripened, and these echoes can be heard again here. From the prevalent use of a single material (though this is also induced by context) to the dry cut of his volumes, his early interests reverberate in the building's 'neo-archaic' aura and strong visual impact. Certain reflections of the avant-garde of 30 years ago are still perceptible in Natalini's urge to make absolute, sculptural, almost land-art statements, although here they are very carefully measured. The period's metaphors and irreverent provocation of a ruling culture as well as the conceptualism of the Continuous Wall have today taken a different road of expression, travelling into the positive forms of real construction.

Urban rules are assiduously respected. Indeed, they are the starting point of the whole composition. Along the access road, a wall marks the street level and serves as an order-inducing element between the city and the new complex. Through its windows and doors are glimpsed open spaces leading to the entrance hall shared by the two faculties. Leading off the hall are the three main wings. The two straight arms house lecture rooms, offices and conference rooms, while the semi-curved one is scaled to accommodate the extensive law library. The fragmentation of the building into three branches was also prompted by a search for a volumetric harmony with the surrounding buildings.

The users, notably students, mingle in the generous spaces provided both inside and outside the building. The system of circulation encourages socializing, and the small community can also enjoy the benefits of an outstanding environmental setting.

In its solidity and civilized dignity, this architecture seems intended to exorcize the subtle vein of melancholy that emerges from conversations with the architect or from the perusal of his exercise books, packed with sketches and carefully arranged by the hundreds in chronological order in his office cupboards. The radicalism of his earlier years is far away, now immobilized in Paris at the Pompidou Centre, which purchased the Superstudio archives. That period has since been succeeded by other years of intense professional activity, chiefly in the Netherlands, where Natalini has built a number of projects on an urban scale. But the journey from utopia to reality has perhaps left him with a few open questions that the day-to-day practice of actual construction may not always resolve.

La galleria che, su due piani, distribuisce le aule è illuminata da un lungo lucernario (a sinistra), rivestito in rame all'esterno. I due auditorium (uno di 432 posti, l'altro di 350) sono arredati con banchi prodotti su disegno dall'azienda Lamm, che ha fornito anche le sedute di tutti gli ambienti del complesso (a destra)

The gallery containing two floors of lecture rooms is lit by a long skylight, left. The two auditoriums (one with 432 seats, the other 350) are furnished with benches custom-made by Lamm, who also supplied the seating for all other parts of the faculty building, right



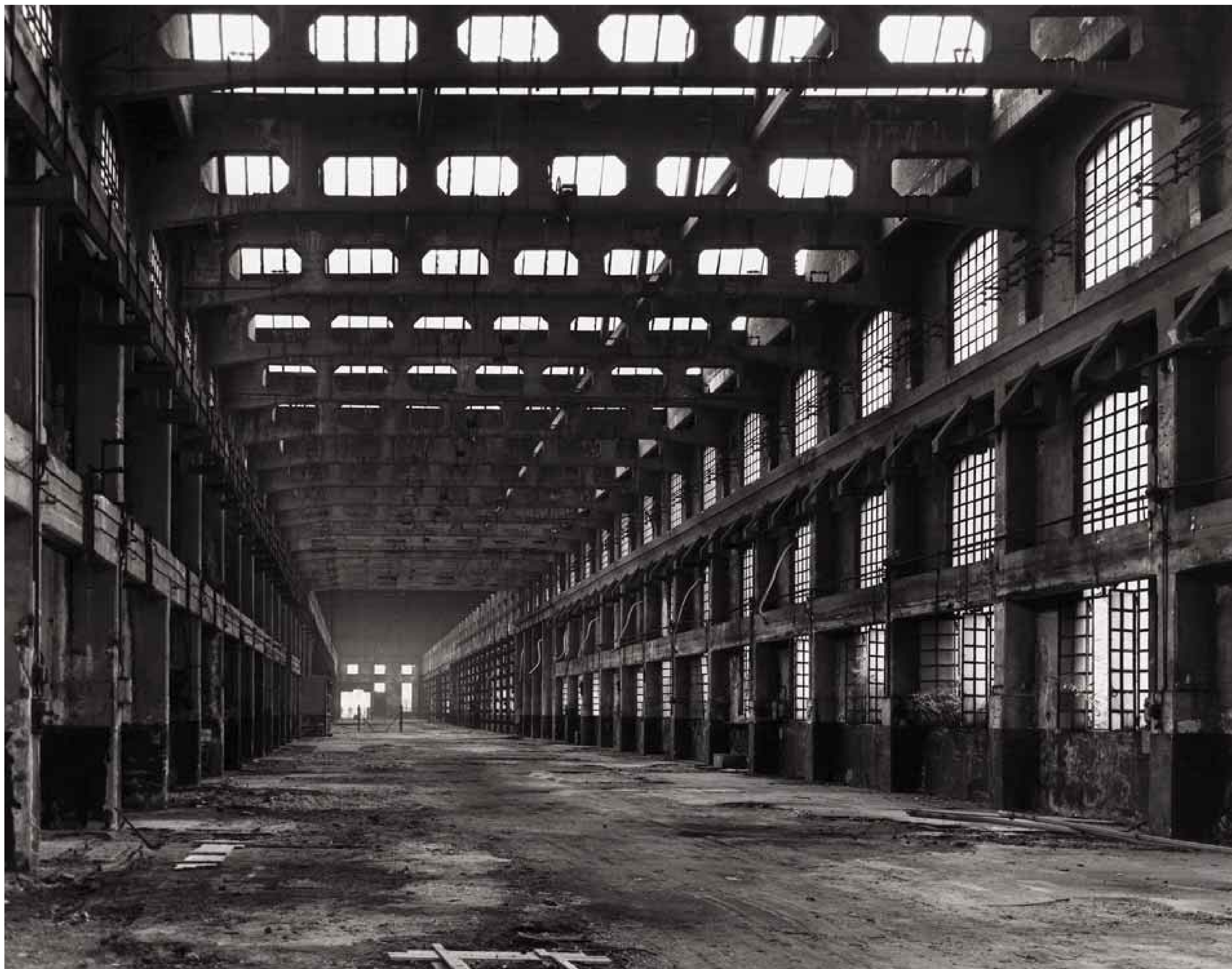
Un milione e mezzo di metri quadri in attesa di sistemazione alle porte di Milano. Cecilia Bolognesi analizza il piano di riqualificazione delle aree ex industriali di Sesto S. Giovanni

Outside Milan, a million and a half square metres of former factory land await a new life. Cecilia Bolognesi investigates the future of Sesto S. Giovanni

Fotografia di/Photography by Marco Introini

La città fantasma dell'acciaio

The lost city of steel



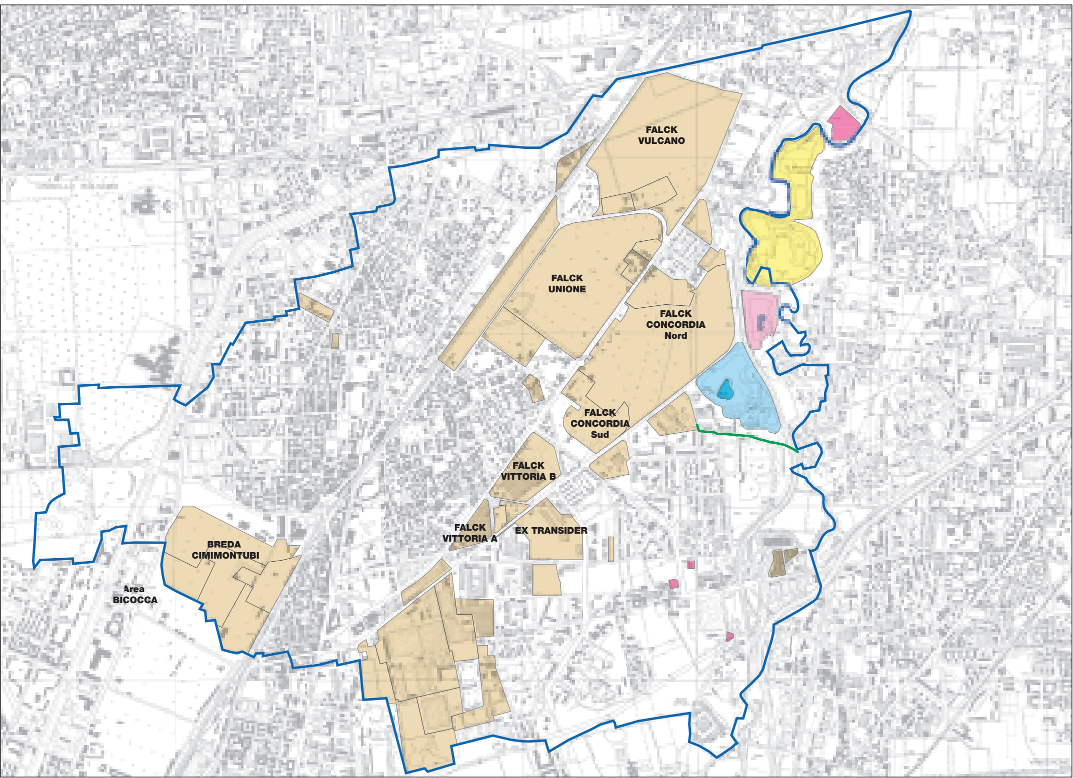
Un'immagine dell'ex officina meccanica OMEC all'interno dello stabilimento Falck Unione. Uno dei primi edifici dello stabilimento, costruito nel 1920 in cemento precompresso e prefabbricato, con copertura in shed vetrati e pavimentazione in legno. Il piano regolatore generale ne ha predisposto la conservazione e la tutela, innanzitutto per il valore simbolico e di monumento all'interno della realtà sestese: ma anche per condizionare, con la sua presenza, la giacitura, gli allineamenti, il futuro ridisegno di questa parte della città

The former OMEC mechanical workshop in the Falck Unione factory. One of the company's early structures, it was built in 1920 from prestressed concrete, prefabricated glass roofing and wooden floors. The master plan has ensured its conservation and protection, primarily because of its symbolic and monumental importance to Sesto's past, but also so that its presence continues to influence the character of future projects the city

Enrico Falck certo non immaginava – quando circa un secolo fa decise di fondare la prima Anonima Acciaierie e Ferriere Lombarde, proprio al sesto chilometro di strada dal Duomo di Milano – quanto questa scelta avrebbe influito sulla forma e la storia di questo borgo alle porte della grande città. Da quel momento in poi Sesto S. Giovanni sarebbe stata indissolubilmente legata prima alla presenza, poi alla dismissione, delle sue acciaierie e delle sue fabbriche in genere e da lì a poco avrebbe accolto nel suo territorio lo sviluppo di industrie pesanti: come la Falck appunto, la Breda, la Marelli, le Officine Sestesi, che occupavano insieme una superficie totale del territorio comunale pari a 2.300.000 metri quadri.
Alle soglie degli anni Quaranta in fabbrica entravano 32.000 persone e il cuore della città pulsava al ritmo delle sirene dei tre turni di lavoro: dalle 6 alle 14, dalle 14 alle 22, dalle 22 alle 3. Neanche a due chilometri, ormai in territorio di Milano, alla Bicocca, la Pirelli cresceva scandita dagli stessi ritmi, su una superficie di circa 700.000 metri quadri.
La Fabbrica era tutto a Sesto: oltre alla parrocchia la Falck portò le case per i dipendenti, la biblioteca, gli asili, i campi da gioco… La “Stalingrado d’Italia” andava così assumendo, oltre al volto austero del luogo di lavoro, un aspetto familiare e una coesione nel tessuto sociale altissima, frutto di condivisione di realtà, aspettative e desideri comuni.
Dopo gli anni del boom economico, qualche piccola espansione sia produttiva che territoriale si ripeté fino agli anni Ottanta: fino a quando cioè, nelle mutate condizioni siderurgiche europee, qualche cancello iniziò a non aprirsi più e qualche sirena a tacere…
È del 1996 l’ultima colata alla Falck, dopodiché fine. È stata la fine per tanti sestesi, che nella fabbrica hanno vissuto più che a casa e che non riescono neanche a immaginare una realtà differente da questa: così come è stato anche l’inizio di un cammino per la comunità, alla ricerca di un nuovo immaginario produttivo e urbano collettivo.
La partita ora si gioca su oltre un terzo del territorio della cittadina, su terre azzerate nelle loro destinazioni e restituite a una città che di terra poi non ne ha molta: stretta come è tra il confine di Monza a nord e quello di Milano a sud, e incernierata su di un asse ferroviario decisamente ingombrante; una partita che si gioca tra



amministrazioni e proprietari ma i cui ultimi destinatari saranno i cittadini.
La voragine che si apre sulle carte che includono la dismissione di queste aree è spaventosa. Dietro i nomi patriottici di inizio secolo, quali Falck Vulcano, Vittoria, Unione e Concordia per esempio, considerate nelle rispettive destinazioni produttive, si celano, oltre le cifre mastodontiche del vuoto, gli spauracchi dell’era delle bonifiche. Alla Vulcano 500.000 metri quadri ospitavano le fusioni di materiali in ghisa; allo stabilimento Vittoria A e B, in meno di 200.000 metri quadri si provvedeva alla produzione di corde d’acciaio; dall’ Unione in 490.000 metri quadri uscivano tondi e nastri del medesimo materiale; allo stabilimento Concordia altri 495.000 metri quadri di lamine. Così dal ’96 al 2000 è un rincorrersi di leggi, decreti, disposizioni governative o del Ministero dell’Ambiente, che hanno infine conferito alle aree di Sesto S. Giovanni il riconoscimento di siti di interesse nazionale, al pari di altri analoghi casi italiani: l’Italsider di Bagnoli per esempio (su cui successivamente sono piovuti diversi miliardi) o l’Ansaldo di Genova.
E con il riconoscimento del governo arrivano anche i primi stanziamenti.
Lentamente, nell’evoluzione di questa storia urbana, la spinosa questione della bonifica, soprattutto per quanto riguarda l’area Vulcano, finisce per diventare quasi secondaria, oggettivamente risolvibile anche se con molte difficoltà: costi spaventosi e non poche sorprese. Fuori dei confini delle vecchie fabbriche qua e là riemergono nelle condizioni più disparate discariche mai dichiarate, all’epoca probabilmente considerate del tutto innocue, mentre su tutto il territorio, per l’uso ridotto delle risorse idriche precedentemente utilizzate negli altiforni con abbondanza, la falda subisce un repentino e vistoso rialzo, con tutto quello che ne consegue.
Primaria invece e di ben più difficile soluzione, la questione della nuova identità da attribuire a queste aree, ma in sostanza a tutta la nuova città: una questione che differisce almeno in parte da un ragionamento di pura destinazione dei suoli o di programmazione urbanistica *tout court*, ma che afferisce invece alla vocazione di un territorio alla ricerca di una nuova identità e di nuove relazioni con il circostante. Nell’immaginario sociale c’è necessità di vedere cosa sarà Sesto nel futuro: per non parlare della curiosità di conoscere che aspetto avrà Milano. Nell’immobilismo architettonico della capitale lombarda, sofferente di catatonia realizzativa (non certo progettuale) non deve sfuggire che la presenza industriale, resa improduttiva e ancora da inserire a pieno titolo nei tessuti urbani, si aggira sui 18 milioni di metri quadri: l’Agip di Rho, 1.500.000 metri quadri di ex raffineria; l’Autobianchi di Desio, con 300.000 metri quadri di area ex produttiva automobilistica; l’Alfa Romeo di Arese, 790.000 metri quadri a destinazione analoga; la Gulf di Bertonico, con 1.180.000 metri quadri di ex depositi di petroli ecc. Circa 300 grossi stabilimenti hanno chiuso i battenti negli anni Ottanta e Novanta; ancora aspettano pazientemente di contribuire al nuovo volto della città, mentre in Europa nel bacino della Ruhr, o anche a Londra e a Rotterdam, imponenti aree dismesse in pochi anni hanno prodotto progetti, realizzazioni…
Nel 1996 nasce l’ Azienda di Sviluppo Nord Milano, una società per azioni mista, a prevalente capitale pubblico, partecipata da Sesto e quattro altri comuni della cintura nord milanese. I compiti che si prefigge, ben delineati nei vari documenti ufficiali dal suo direttore Fabio Terragni, sono apparentemente semplici: interrogare il territorio allo scopo di comprendere come volgere una grande crisi di identità produttiva in un’opportunità migliorativa e qualificante. Cogliere le vocazioni e potenzialità proprie del luogo per esaltarle e amplificarle allo scopo di richiamare l’insediamento di attività congruenti. Preparare studi, promuovere progetti…
Gli esordi e gli spostamenti in questo territorio di piccole aziende operanti nel settore multimediale,



- canale di scarico a cielo aperto/open-cast gutter
- area di affioramento della falda/water-table outcrop
- area scavata all’interno dell’area Falck/excavations in the Falck area
- ex-cava Melzi/former Melzi quarry
- discarica Falck/Falck dump
- aree di deposito e rottamazione autoveicoli/vehicle deposit and scrap area
- aree industriali dismesse/disused industrial areas
- confine comunale/borough council borders



Alla pagina precedente: accesso alla centrale termica del 1930 presso l’area dello stabilimento Falck Unione, con facciata in mattoni percorsa da caratteristici fascioni verticali. Sulla destra una piccola palazzina destinata a uffici e residenza per i lavoratori

Opposite: entrance to the heating plant next to the Falck Unione factory area, with a brick front marked by broad vertical strips. The smaller building on the right was used for offices and for workers’ residences

Sopra: il cavalcavia che immette in via Trento dal suo rilevato offre una sezione privilegiata sulle due aree Falck Vulcano a nord, verso Monza, e Falck Unione a sud, verso Milano. La ferrovia ha sempre convissuto con la fabbrica, all’interno della quale una stazione apposta smistava in entrata e in uscita merci e lavorati. Un viaggio in treno offre ancora punti di vista esclusivi su questo retro-fabbrica: mentre già dall’asse di viale Gramsci, che attraversa la città proveniente da Monza, si può notare, svettante, il particolarissimo camino dell’edificio T3 (chiamato anche Pagoda), dietro un alto serbatoio a torre

Above: the embankment of the flyover leading into Via Trento gives a good view of the two Falck Vulcano areas to the north, toward Monza, and of Falck Unione to the south, toward Milan. The railway has always operated side by side with the plant, inside which a special station existed to sort incoming and outgoing goods and finished products. Even today a train ride is the best way to see the factory



La corsa in macchina attraverso viale Italia è un viaggio attraverso un panorama che negli anni a venire dovrà cambiare radicalmente. Attualmente alti muri, fili spinati, accessi sbarrati, alzati in lamiera ormai erosa dal tempo e destinati alla rapida demolizione, fanno da scenario a un traffico sempre fitto e veloce verso Milano. A metà del viale il nuovo incubatore per imprese, l'officina Multimediale Concordia, voluta dalla ASNM, annuncia l'intenzione del nuovo

The road along Viale Italia runs through a landscape that will change radically in the years to come. At present, high walls, barbed wire, barred entries and interminable metal fences – eroded by time and slated for rapid demolition – form the backdrop for increasingly heavy high-speed traffic to and from Milan. Halfway down this avenue the new Multimediale Concordia campus, built by the ASNM, heralds the intended development



Sopra: il fronte del padiglione OMEC, un edificio di oltre duecento metri (la cui prospettiva interna è riprodotta all'inizio di queste pagine), classificato come edificio da tutelare all'interno del piano

Above: the front of the OMEC pavilion, more than 200 metres long (the interior is shown on pages 60-61) is a protected building

Pagina a fronte: una prospettiva di via Trento sulla curva che lambisce gli stabilimenti Falck Vulcano e Falck Unione. La prospettiva inquadra in fondo i dormitori e i refettori dello stabilimento della Fonderia Attilio Franco (1907), poi diventati Falck Vulcano. Attualmente questa via lambisce due parti di fabbrica, dismesse e acquistate da due differenti proprietà

Opposite: Via Trento on the curve skirting the Falck Vulcano and Falck Unione plant. In the background, the dormitories and canteens of the Fonderia Attilio Franco steelworks (1907), later Falck Vulcano. At present this road passes two disused parts of the factory purchased by two different buyers

avvenute all'inizio dell'ultimo decennio, vengono interpretati come segnale inequivocabile per una futura nuova identità locale legata a questo soggetto produttivo, e la ASNM si prodiga per amplificarlo a tutti i livelli e renderlo effettivamente una ricchezza. Dal 1996 a oggi è un crescere di proposte e realizzazioni di insediamenti dai nomi futuristici: "Incubatore multimediale", "Officina multimediale", "Mediapolis", "Sesto città della comunicazione". Nel frattempo, nel 2000, Sesto adotta un nuovo PRG, quasi interamente stilato dagli uffici comunali: andando così a sostituire, ma discendendone in parte, il piano del 1994 dello studio Gregotti; piano mai approvato, ma di fatto nel frattempo realizzato per larga parte.
" …si dà il via alla riqualificazione delle aree ex industriali e all'avvento della città della comunicazione e dei media" affermerà il sindaco Filippo Penati, ex assessore all'urbanistica, alla stampa del periodo, " …e la cosa più straordinaria è l'avere concretizzato la nascita di un parco enorme a ridosso del centro città".
Alcune scelte del piano risultano da subito chiarissime: un parco di 450.000 metri quadri, a cavallo degli stabilimenti Falck Unione e Vittoria, conferma la suggestione di un precedente progetto commissionato (dall'allora proprietà) all'architetto giapponese Kenzo Tange, così come ripropone alcune scelte individuate dal concorso di idee organizzato dal Comune e dalla ASNM nel 1997, che aveva visto vincitore il gruppo capeggiato dall'architetto Paola Viganò.
Assieme al parco, un sistema della viabilità che viene pesantemente rivisto, puntando a un 'ring' di scorrimento (per decongestionare il centro) che taglia in due la proprietà Vulcano riconnettendosi con le autostrade a nord. I due lotti di quest'ultimo isolato accoglierebbero separatamente il parco e un grande edificio – a destinazione prevalentemente commerciale ma anche residenziale – sempre di Gregotti.
C'è poi la vera questione dei 'monumenti': 250 edifici che in un luogo come questo non possono che essere le memorie storiche dei vecchi stabilimenti – il grande edificio in ferro denominato T3 sull'area Unione per esempio, altissimo e vulcanico landmark, visibile soprattutto dalle viste ferroviarie ed eruttante (fino al 1996) densissimi fumi e vapori provenienti dal forno sottostante; ma anche altri come l'edificio della OMEC, altri come le cabine di controllo…
Tra i vincoli di memoria storica si salvano anche i piccoli magazzini della Breda, nello stabilimento della Cimimontubi: così come il carro ponte. Nei primi viene previsto il nuovo Museo del lavoro a opera di Stefano Boeri (già autore del recupero della palazzina della mensa Falck, destinata a incubatore dalla ASNM). Poi ci sono le aree di trasformazione, i piani di recupero…
Così, tra gli auspici della ASNM e l'approvazione del PRG, le cose sembrano incamminarsi sulla buona strada. La vendita delle aree Falck (avvenuta nel dicembre 2000), quasi un milione e mezzo di metri quadri a un'unica proprietà, unico interlocutore per altro da sempre nel campo delle costruzioni, e inoltre basata a Sesto, obbliga alla speranza.
Tutto si muove a velocità impressionante, se si pensa al coinvolgimento di metri cubi che saranno costruiti da qui a breve, e in condizioni di grande privilegio insediativo. Tutte le parti coinvolte sono convinte nel dovere portare a termine il proprio incarico con competenza e serietà. Le crisi, i rivolgimenti politici, l'imprevedibile o il desiderio del grande utile sono sempre in agguato in storie come questa, specialmente se durano qualche anno. Così allo stato dei fatti ci è dato soprattutto di 'sperare'.
Sperare che Sesto conservi sempre memoria di questi luoghi, per poter trarre comunque insegnamenti anche dalla semplice onesta operosità di tante persone che negli anni hanno affollato queste fabbriche. Sperare poi che le idee di città dell'Amministrazione, come quelle dell'imprenditoria, siano coincidenti nel rispetto della vocazione del luogo, così chiaramente delineata negli studi dell'ASNM: che non siano viziate da un desiderio di affermazione ideologica e neanche dall'obbiettivo di sfruttamento massimo delle opportunità commerciali.
Sperare poi che né l'ardimento tecnologico né la grande dimensione (qui possibili data la vastità delle aree) siano considerati sufficienti per sostituire canoni di bellezza che qualsiasi costruzione dovrebbe ricercare. Sperare infine che questa vivace città alle porte di Milano ambisca sempre di più a essere attiva metropoli del Terzo Millennio: ricordandosi che chi la abita la amerà sempre di più, se potrà ancora riconoscersi in essa.

The lost city of steel A century ago, when Enrico Falck decided to found his steel and ironworks at Sesto, precisely six kilometres from Milan cathedral, he never imagined how much his decision would influence the shape and history of this small town on the outskirts of the big city. From that moment on, Sesto San Giovanni was irrevocably changed, first by what would eventually grow into one of the largest iron and steel mills in Europe, and subsequently by its decline and abandonment. Falck's factories were quickly joined by other heavy industries. In their heyday, Breda, Marelli and Officine Sestesi, together with Falck, sprawled over a massive 2,300,000 square metres of land in the town. Not less than two kilometres away at Bicocca, within Milan's city limits, Pirelli was also growing at a similar pace on a site of about 700,000 square metres. By the early 1940s 32,000 people were employed in industrial Sesto.
The steelworks set the pace of the day for the entire town, which revolved around three relentless shifts: 6 am to 2 pm, 2 pm to 10 pm and 10 pm to 3 am. Yet the town and its factory were isolated from each other by the endless high walls that hid the mill's vast acres from view. It was only the sudden waves of bicycles sporadically spilling out of the factory gates and the trams periodically clattering past on their way to and from the city and its outlying provinces that hinted at life behind the walls. Falck built a parish centre and housing for its workers, along with a public library, nursery schools and playgrounds. Italy's industrial Stalingrad gradually softened the austere face of its workplace, building a close-knit sense of community among its workers. The post-war economic boom marked industrial Lombardy's high-water mark. Minor expansions of industry and land continued through the 1980s, but the nature of the European iron and steel industry had changed. One or two factory gates quietly closed, and then several factory sirens were silenced. But the pace of change quickened, with the rate of closure growing ever faster until 1996, when the last steel was cast at Falck, marking the end of industrial Sesto. For a great many Sestians, who had spent more of their lives in the steelworks than at home, this was a traumatic event. But it also marked the beginning of a search by the community for a new collective vision of what urban life could be in a redundant industrial town.





L'interno di uno dei padiglioni nell'area Falck Unione. Una delle questioni più urgenti in seguito alla dismissione dell'area e allo smantellamento degli impianti è la messa in sicurezza di tutti i capannoni. I tipi costruttivi prescelti per alcuni di essi avevano infatti determinato una situazione di alto pericolo di infortuni per chiunque potesse accedere all'area: dal visitatore guidato alle decine di vagabondi che per anni, dalla chiusura dell'acciaieria all'acquisto da parte della nuova proprietà, hanno cercato rifugio sotto questi tetti

The interior of one of the pavilions in the Falck Unione area. One of the most urgent problems facing Sesto following the abandonment of its factories and the dismantling of the machinery was to ensure the safety of all remaining buildings. The demolition of the immense foundations of the blast furnaces posed a danger to anyone entering the area, from guided visitors to the scores of vagrants who for years had sought shelter beneath the roofs



Sopra: foreste di lamiere e vegetazione spontanea convivono nelle aree dismesse. Nonostante un recente taglio di vegetazione nell'area della Falck Unione, cespugli, erbacce, piante di vario tipo trovano modo di competere con il costruito lambendo edifici, rivestendo strade interne, invadendo piazzali, sbrecciando l'asfalto…

Above: a forest of metal plate and wild vegetation covers the disused areas of Sesto. Despite a recent cleanup operation in the Falck Unione area, bushes, weeds and a variety of plants still compete with the buildings, growing over internal roads, invading open yards and splitting tarmac

Pagina a fronte: l'edificio Pagoda all'interno dell'area Unione, sede vera e propria dell'altoforno, gigantesco fuoriscala se paragonato alla piccola casetta per uffici posizionata alla sua destra nella foto. È un edificio a un unico piano, alto trenta metri, che deve il suo aspetto attuale anche alla rimozione di numerosi tamponamenti in eternit. Ne esiste una copia a scala ridotta nello stabilimento Concordia Nord, chiamato T5, sede all'epoca del laminatoio

Opposite: the Pagoda building inside the Unione area. The site of the blast furnace, it stands like a giant over the tiny office block to its right. The single-storey, 30-metre-high construction owes its present appearance to the removal of numerous asbestos-cement infills. A similar structure exists on a smaller scale in the Concordia Nord plant, called T5, which previously contained the rolling mill

More than a third of Sesto's land, totally deprived of its original purpose, was at stake. For a town that had always been short of land, squeezed as it is between Monza to the north and Milan to the south and encumbered by an awkward tangle of railway lines, this represented an opportunity as well as an enormous challenge. The town's future is in the hands of local politicians and landowners, but it is its people who will be the most affected by the outcome of this once-in-a-century chance for change.

The void revealed by the maps that delineate the extent of the disused land behind the factory walls – marked out by patriotic early-20th-century names such as Vulcano, Vittoria, Unione and Concordia – is awesome. The problem is not only the vast scale of these areas, but also the intractable issue of land reclamation. At Vulcano, 500,000 square metres had been taken up by the manufacture of materials in cast iron; Vittoria's mills A and B had used more than 200,000 square metres to produce steel cable; Union's 490,000 square metres produced steel rods and strips; and the 495,000-square-metre Concordia plant created foil, with all of its associated spoil heaps and toxic waste. The years 1996 to 2000 saw a succession of laws, decrees and governmental and environmental measures that eventually recognized Sesto San Giovanni's right to conserve those of its sites regarded to be of national historic interest, on a par with places like Italsider in Bagnoli (to which billions of lire were assigned) or Ansaldo in Genoa, and government funds are now starting to reach Sesto.

In the broader scheme of things, the issue of land reclamation is beginning to fade beside the question of what to do with all this land once it has been cleared. The cleanup won't be easy. Outside the old factories, for instance, hitherto undocumented dumps keep being discovered; as we now know, though once regarded as harmless, they demand careful detoxification. The reduced consumption of water, once used abundantly to service the blast furnaces, has caused a sharp rise in the water table, with serious consequences. As arduous and massively expensive as the cleanup will be, at least we know how to do it. But the future identity of the town is less clear. It is not just a matter of allocating land or of town planning per se – it's a question of the destiny of an entire area in search of a fresh identity and a new relationship with its surroundings.

At the scale of Milan and its periphery, the problem is enormous. The amount of disused industrial land waiting to be sewn back into the urban fabric is on the order of 18 million square metres. There is Agip in Rho, with 1,500,000 square metres of former oil refineries; the Autobianchi car factory in Desio, with 300,000 square metres of land; Alfa Romeo in Arese, with 790,000 square metres previously occupied by automobile plants; Gulf at Bertonico, with 1,180,000 square metres of ex-petroleum deposits; and many others. Approximately 300 big factories closed down in the 1980s and '90s, and they are still patiently waiting to make their contribution to Milan's new urban face. In the Ruhr basin, on the other hand, or in London or Rotterdam, disused areas have been transformed on an impressive scale to accommodate fully realized projects.

In 1996 the Development Agency of Northern Milan was set up as a mixed public/private company based mainly on public capital, with interests held by Sesto and four other towns in the northern Milanese belt. The agency's goals seem simple enough: to survey the scene and try to understand how best to turn a major crisis of industrial identity into an opportunity to improve the quality of local life; to seize the potential of places in order to enhance and expand them and to encourage new businesses to settle there; to prepare studies and promote projects. The small multimedia enterprises that started up a decade ago are being taken as models for a new local identity. Since 1996 there has been a flurry of new developments with futuristic names like Multimedia Incubator, Multimedia Plant, Mediapolis and Sesto, Communication City.

In 2000 Sesto implemented a new master plan, almost entirely drafted by its own council. This was based partly on a 1994 plan drawn up by Gregotti Associates, which, though never officially adopted, has to a large extent been realized. The green light has been given to the redevelopment of the former industrial areas and to the advent of a 'communications and media city', according to Mayor Penati, a former planning councillor, and an extensive park has been created close to the town centre. Some of the decisions covered by the plan were made clear at once. A 450,000-square-metre park, located between Falck's Unione and Vittoria factories, confirmed the suggestion of an earlier project commissioned by the then owners from Kenzo Tange. It also reintroduced some of the proposals identified by the council and development agency's 1997 ideas competition, which had been won by the group headed by the architect Paola Viganò. The park project was accompanied by a drastically revised traffic system. Concentrated on an outer ring to clear the centre, it cuts the Vulcano property in two and links up with the motorways to the north. The two lots of this block would separately embrace the park and a large Gregotti-designed building destined mainly for business but also residential purposes. Next comes the vital issue of the industrial monuments, around 250 individual buildings that, in a place like this, cannot help but represent its historical memories. Among them is the large iron building named T3 on the Unione site, a striking landmark, which until 1996 had belched dense smoke from its furnace. But there is also the OMEC building as well as others, such as the railway signal boxes. Among the listed buildings of historical interest are some of the smaller Breda warehouses at the Cimimontubi mill and the drawbridge. The former will house the new Industrial Work Museum, designed by Stefano Boeri, who also restored the Falck canteen building, earmarked by the development agency as a high-tech incubator.

The approval of the master plan is a promising sign, as is Falck's sale in December 2000 of nearly 1,500,000 square metres to a single buyer, who has always been the only interested party in the construction industry based in Sesto. The plan foresees 600,000 square metres of construction in the Falck areas alone.

It is to be hoped that Sesto conserves a memory of its past, learning from the honest labour of the countless people who, for most of the 20th century, crowded into its factories. It may also be hoped that the council's ideas of a city coincide with those of the entrepreneurs to realize the goals outlined by the development agency – and that they will get the better of any desire for ideological affirmation or the excessive pursuit of profit. Technological exhibitionism and the idea of scale for its own sake are both risks here, given the vastness of the available land. But these dangers are not as large as the challenges posed by the empty acres, whose real future should be to host a contemporary version of the city based on the needs and aspirations of its inhabitants.



Si ringrazia la Soc. Imm. San Clemente per avere permesso la visita e le foto nelle aree di proprietà degli stabilimenti ex Falck. Si ringrazia inoltre la ASNM per il supporto informativo offerto
We thank Soc. Imm. San Clemente for permission to visit and to take photographs in properties belonging to the former Falck factories. We are also grateful to ASNM for all the information support provided



Due case in Giappone

Per costruire le sue architetture domestiche Waro Kishi guarda ancora al Moderno. Testo di Thomas Daniell

Waro Kishi takes modern precedents as the starting point for his domestic architecture. Text by Thomas Daniell

Fotografia di/Photography by Hiroyuki Hirai

Two houses in Japan

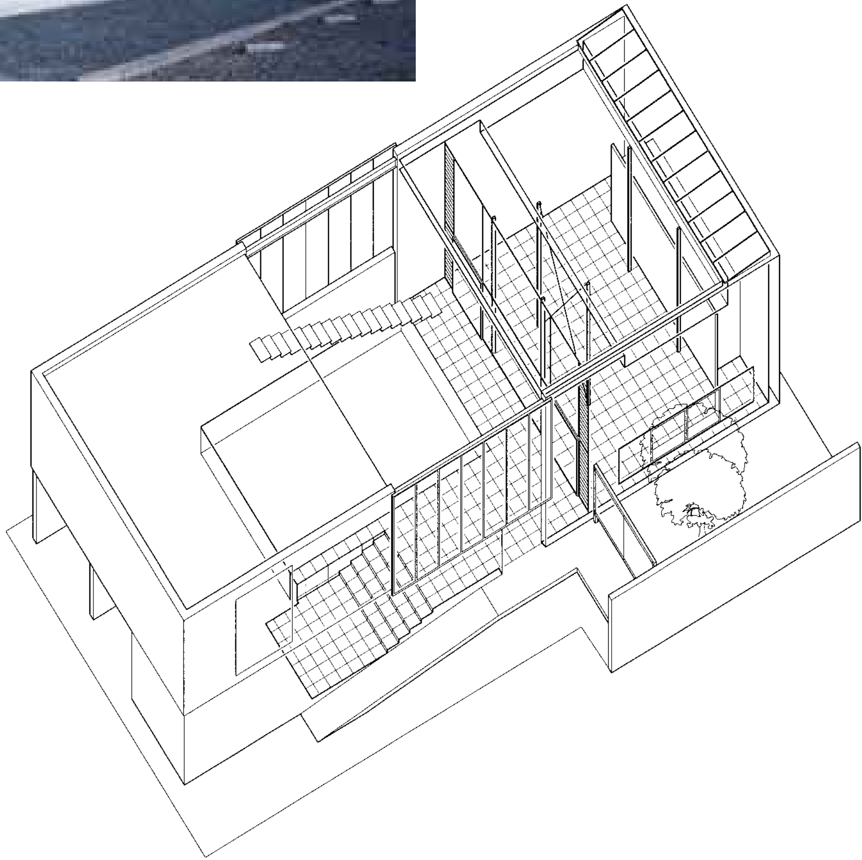
Waro Kishi

Nei suoi scritti come nelle opere costruite, Waro Kishi ha sempre dichiarato senza esitare le varie influenze che hanno operato su di lui: Mies o Ando, le Case Study Houses californiane o le abitazioni unifamiliari tradizionali delle città giapponesi.
Questa apparente mancanza di originalità dà al suo lavoro una forte carica polemica: più che tentare di inventare uno stile “unico e irripetibile”, Kishi “si contenta” infatti di vedere l’architettura come un discorso storico globale dal quale ogni architetto ha il diritto (o il dovere) di attingere e che solo pochissimi hanno la capacità di trasformare. Questo ritegno è ammirevole: la sperimentazione fine a se stessa troppo spesso è un indulgere più che un innovare, e nel lungo periodo rischia di gravare sul committente.
La vera originalità di questo autore sta al di là delle questioni di stile. Nonostante la sua sapiente sintesi del linguaggio formale del Modernismo, l’approccio di Kishi è in esplicita opposizione alla standardizzazione, caposaldo dell’ideologia modernista.
Egli preferisce parlare di ‘prototipi’, di modelli organizzativi e costruttivi che possono essere presi a prestito o adattati, mai puramente e semplicemente ripetuti. Per lui l’atto del costruire non è tanto una forma d’arte quanto una tecnica. I suoi spazi sono contraddistinti da griglie strutturali regolari e definiti da superfici disadorne, di materiali industriali o di intonaco bianco, dall’ortogonalità e dall’articolazione dei collegamenti: un minimalismo viscerale che ha a che fare con il peso, la profondità, l’autenticità. Questo severo ordine geometrico cela sempre un espressionismo latente, una volontà corbusiana sotto il rigore miesiano. Il risultato di questa duplice posizione si può vedere mettendo a fronte le due realizzazioni più recenti di Kishi: la casa di Fukaya (alla periferia di Saitama) e quella di Kurakuen II (nelle colline sopra Kobe).
Le due costruzioni hanno certamente alcune somiglianze di fondo – la base di cemento che sostiene la struttura d’acciaio, le zone pubbliche e le zone private della casa separate da uno spazio di circolazione interstiziale (a Fukaya una corte esterna, a Kurakuen una rampa interna illuminata da un lucernario) – e tuttavia esemplificano i due poli opposti della composizione kishiana.
Nella prima, lo spazio è suddiviso da superfici piane e la distribuzione funzionale si conforma a una griglia strutturale regolare. Nella seconda, la composizione è costituita da volumi che si compenetrano e l’involucro dell’edificio forma lo sfondo per una coreografia spaziale primaria.
L’essenza dell’architettura di Kishi sta nel controllo: nel contenimento dello spazio e delle viste, nell’articolazione della struttura, della forma e dei dettagli. Questa astrazione così disciplinata evita che l’edificio possa mai diventare una presenza invadente.
Abitare significa anche adattarsi, venire a patti: “Bisogna avere molta determinazione per vivere in una casa progettata da me” dice Kishi ai suoi clienti. In ogni caso, per quanto razionali queste abitazioni possano apparire, il rigore del linguaggio architettonico dissimula un’altra realtà: al di là del funzionalismo, Kishi crea microcosmi spaziali – sequenze e inquadrature che “mettono in scena” l’esperienza del quotidiano.



Nella casa di Fukaya (a sinistra e alle pagine precedenti) un cortile a cielo aperto è usato come spazio di circolazione

Kishi’s house at Fukaya, left and preceding pages, uses an open-air courtyard as a circulation space



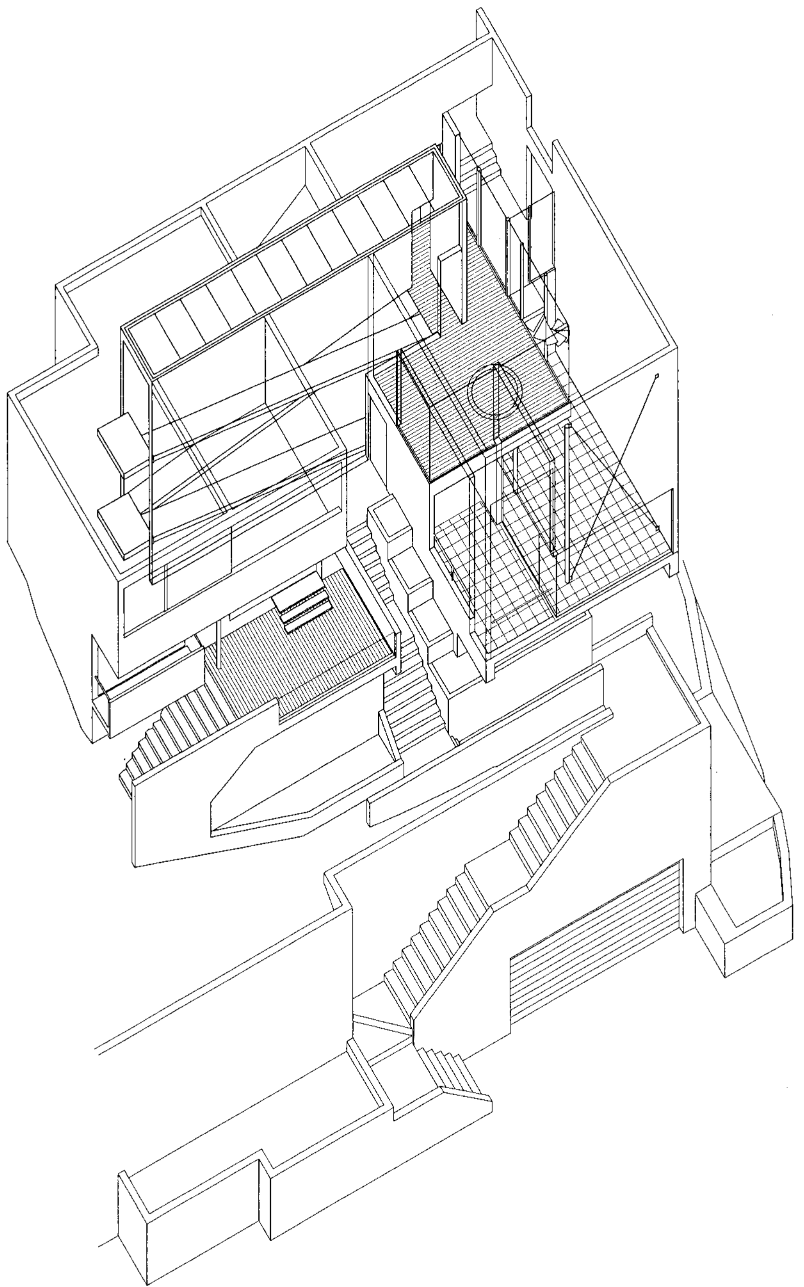
Assonometria/Axonometric plan

In both his written and built statements, Waro Kishi has always unashamedly announced his influences, whether Mies or Ando, California Case Study Houses or traditional Japanese townhouses.
This apparent lack of novelty gives his work an important polemical aspect: rather than attempting to invent a unique style, Kishi is content to see architecture as a cumulative historical discourse from which every architect has the right (or obligation) to borrow, and that only a rare few have had the ability to significantly transform. Such restraint is admirable; experimentation for its own sake is all too often architectural indulgence rather than true innovation, and it is at the client’s long-term expense.
Kishi’s true originality lies beyond issues of style. Despite his expert synthesis of the formal vocabulary of modernism, his approach is in explicit opposition to the standardization central to modernist ideology.
He prefers to talk of ‘prototypes’, organizational and constructional models that may be borrowed or adapted but never just repeated. For Kishi, the act of building is less an art form than a technique. His spaces are demarcated by regular structural grids and defined by unadorned planes of industrial materials or white plaster, the relationships orthogonal and the connections articulated – a visceral minimalism concerned with weight, depth and authenticity. This strict geometric ordering has always contained a latent expressionism, a Corbusian willfulness lurking within the Miesian rigidity. The shifting balance can be seen in his two most recent houses, one at Fukaya (in suburban Saitama) and the other at Kurakuen II (in the hills above Kobe).
While there are some fundamental similarities – a concrete base supporting a steel-framed superstructure, public and private zones separated by an interstitial circulation space (at Fukaya, an exterior courtyard; at Kurakuen, a skylit interior ramp) – they also epitomize the two extremes of his approach.
In the former project, flat planes are used to partition space, with functional distribution adapted to a regular structural grid.
The latter is composed of interpenetrating volumes, the building envelope generated as enclosure for an initial spatial choreography.
The essence of Kishi’s architecture is control: in the containment of programme, space and view, in the articulation of structure, form and detail.
Such disciplined abstraction prevents the building from ever becoming an unobstrusive background. Inhabitation is also negotiation: ‘You must be tough to live in one of my designs’, Kishi tells his clients. However rational the houses may appear, the rigour of the architectural language dissimulates another agenda.
Beyond functionalism, Kishi is creating spatial microcosms: sequences and frames that dramatize daily experience.



La casa a Kurakuen II (a sinistra) ruota intorno a una rampa interna illuminata da un lucernario

The Kurakuen II house, left, revolves around a skylit interior ramp



Assonometria/Axonometric plan

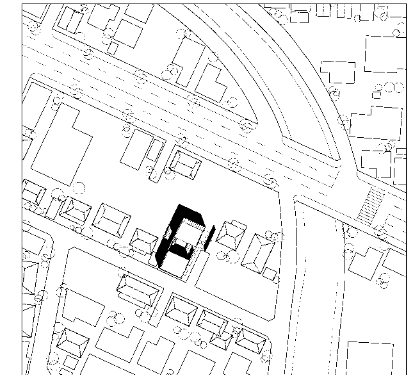
Due case in Giappone

Casa a Fukaya

I committenti della residenza di Fukaya sono appassionati delle Case Study Houses californiane: tanto che a un certo punto hanno persino preso in considerazione l'idea di affidare l'incarico a Pierre Koenig. A Kishi, che ne è 'l'equivalente' locale, chiesero di creare una costruzione appartata, riservata, con una piscina. Dopo di che l'architetto poté lavorare in piena libertà, e il risultato è un'elegante composizione tripartita, disposta attorno a una corte centrale e racchiusa in una semplice 'scatola' rivestita di pannelli di acciaio zincato. Tutte le funzioni comuni (cucina, pranzo, soggiorno) sono comprese in un volume alto 4,50 metri. Non ci sono muri portanti interni, ma al centro, a sostegno della copertura, sono posti alcuni pilastri d'acciaio, mentre altri due sono inseriti nella parete di vetro che si affaccia sulla corte. È uno spazio di grande bellezza, severo, preciso, astratto, racchiuso da pareti bianche, con pavimenti di piastrelle di ceramica lucida e con grandi pannelli di vetro: uno spazio tutto echi e bagliori, senza nessuno dei comfort consueti in un interno domestico.
La corte compensa il distacco della costruzione da ciò che la circonda: è come una stanza senza tetto che deve essere attraversata per passare dalle zone comuni alle zone private della casa. La tipologia della casa a corte si trova in tutto il lavoro di Kishi, in parte come riferimento a Mies e alla casa unifamiliare giapponese: e tuttavia è qualcosa di più della logica risposta alla congestione e all'inquinamento (visivo, acustico e d'ogni altro tipo) della metropoli. Se il ruolo dell'architetto è in ultima analisi quello di dare forma e di organizzare lo spazio, a un modernista come Kishi la soluzione della casa con giardino adiacente deve apparire spiacevolmente amorfa, senza forma appunto. L'adozione del patio riporta le cose nel regno dell'architettura. L'introversione che ne risulta è in fondo una forma di generosità. In Giappone la densità del costruito è altissima e le case sono così vicine che le finestre dell'una si affacciano su quelle dell'altra. Qui il muro cieco garantisce la privacy e 'regala' ai vicini uno spazio di rispetto che permette loro di aprire le tende. Per nulla adeguata ai canoni dell'iconografia domestica, questa casa non è peraltro più incongrua delle tante strutture prefabbricate di cui è disseminata la zona circostante.

House in Fukaya The clients for the house at Fukaya are aficionados of the Case Study Houses, and had even considered commissioning Pierre Koenig. As the local equivalent, Kishi was asked to create a secluded pavilion containing a swimming pool. From that point on, he worked with complete freedom, proposing an elegant tripartite composition focused on a central courtyard, contained within a simple box clad in galvanized steel panels.
All the common functions (kitchen, dining, living) are contained in one 4.5-metre-high volume. While there are no internal structural walls, free-standing steel posts support the centre of the roof span, with one pair integrated into the fully glazed wall facing the courtyard. It is a severe, precise



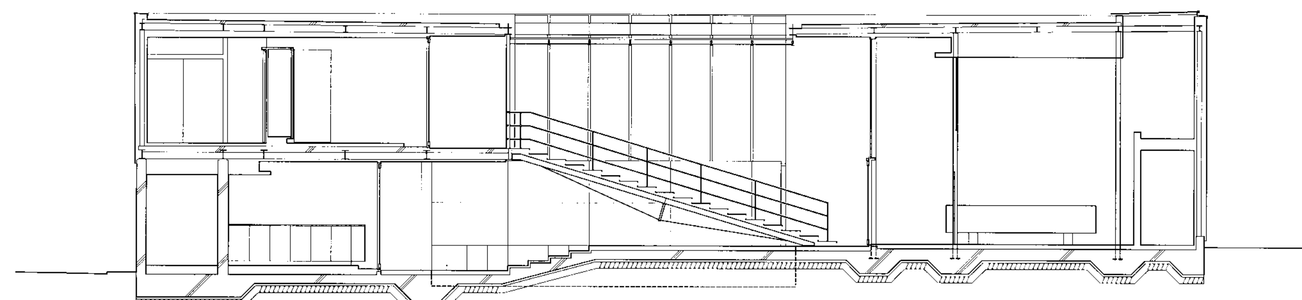


Planimetria/Site plan

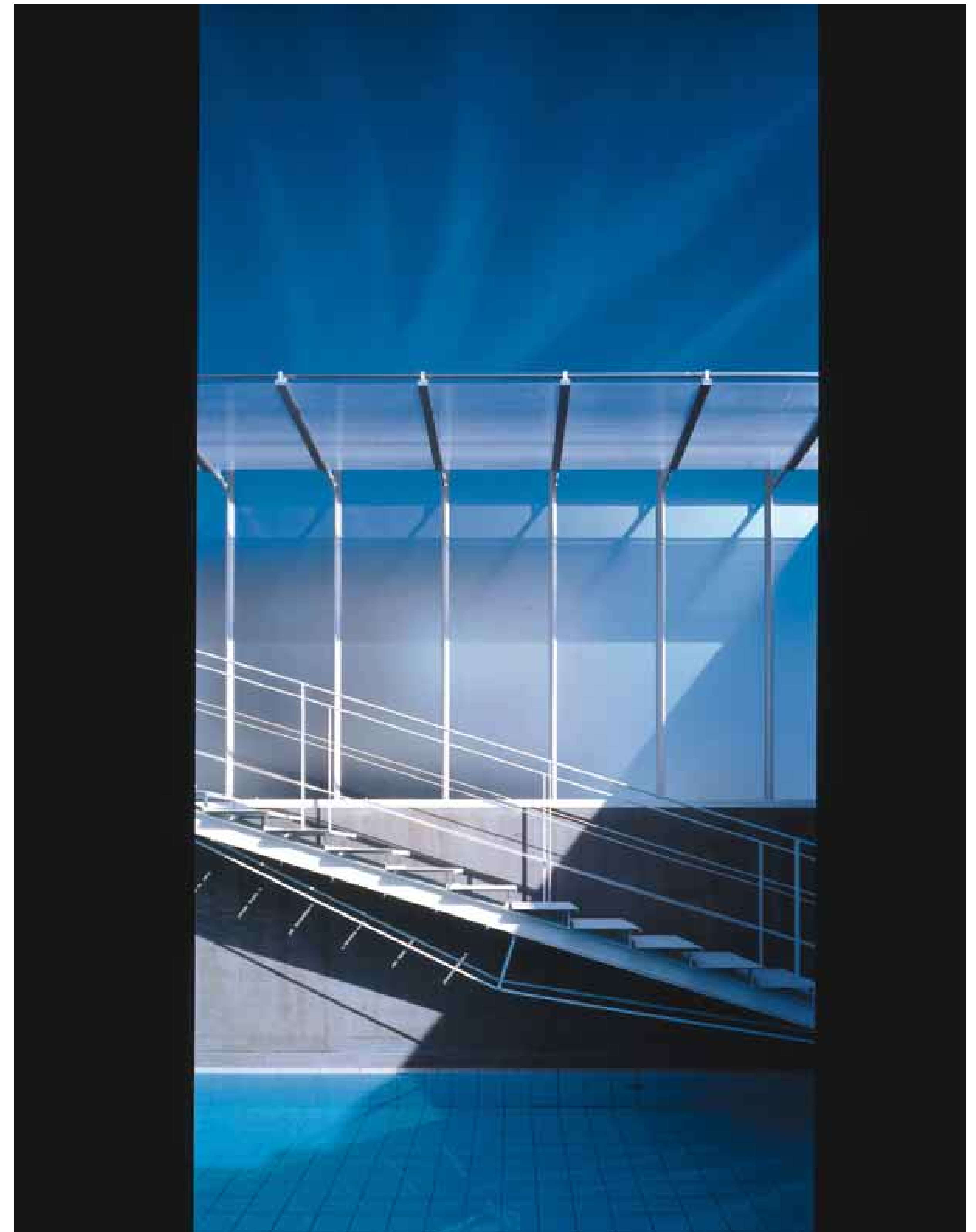
La casa è organizzata in modo da avere al centro la piscina, appartata e isolata dai vicini

The house is oriented to keep the pool at its centre secluded from the eyes of suburban neighbours

Due case in Giappone

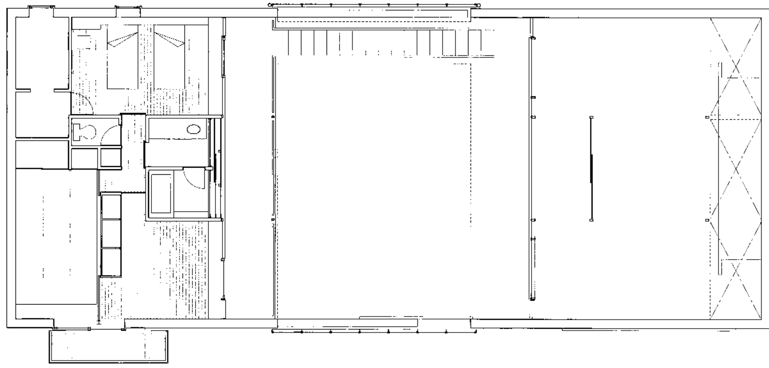


Sezione longitudinale/Longitudinal section



space, a beautifully abstract enclosure of white walls, polished ceramic floor tiles and vast sheets of glass: all glare and echo, with none of the comforts of a conventional domestic interior.
The courtyard itself, compensation for the disengagement of the house from its surroundings, is an unroofed room that must be traversed between common and private spaces. The courtyard house typology appears throughout Kishi's oeuvre, partly a reference to Mies and the traditional Japanese townhouse and yet more than simply a logical response to the congestion and pollution (visual, aural and otherwise) of the Japanese metropolis. If the role of the architect is ultimately to shape and organize space, a garden located adjacent to the house is uncomfortably amorphous for a modernist like Kishi. The use of a patio brings every aspect of the house within the overall architectonic ordering. The resulting introversion is actually a form of generosity: amidst typical Japanese residential sprawl, houses are so closely spaced that external windows tend to face directly into one another. A blank wall maintains privacy and effectively 'donates' the intervening yard space to the neighbours, simultaneously allowing them to open their curtains. Despite its lack of overt domestic iconography, the house is no more incongruous than the many light industrial structures that punctuate the surrounding area.

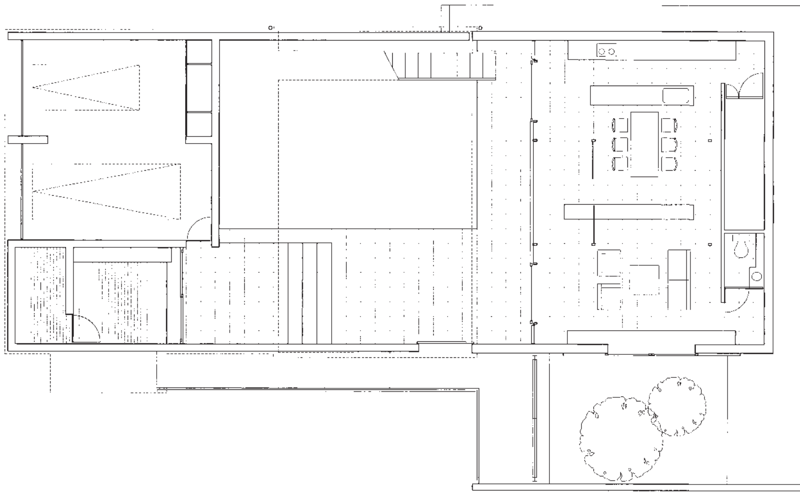




Pianta del primo piano/First-floor plan

Lo spazio interno è raccolto su se stesso. Invece di essere orientato sulle viste esterne, la corte centrale si apre solo verso il cielo (in queste pagine e nelle successive)

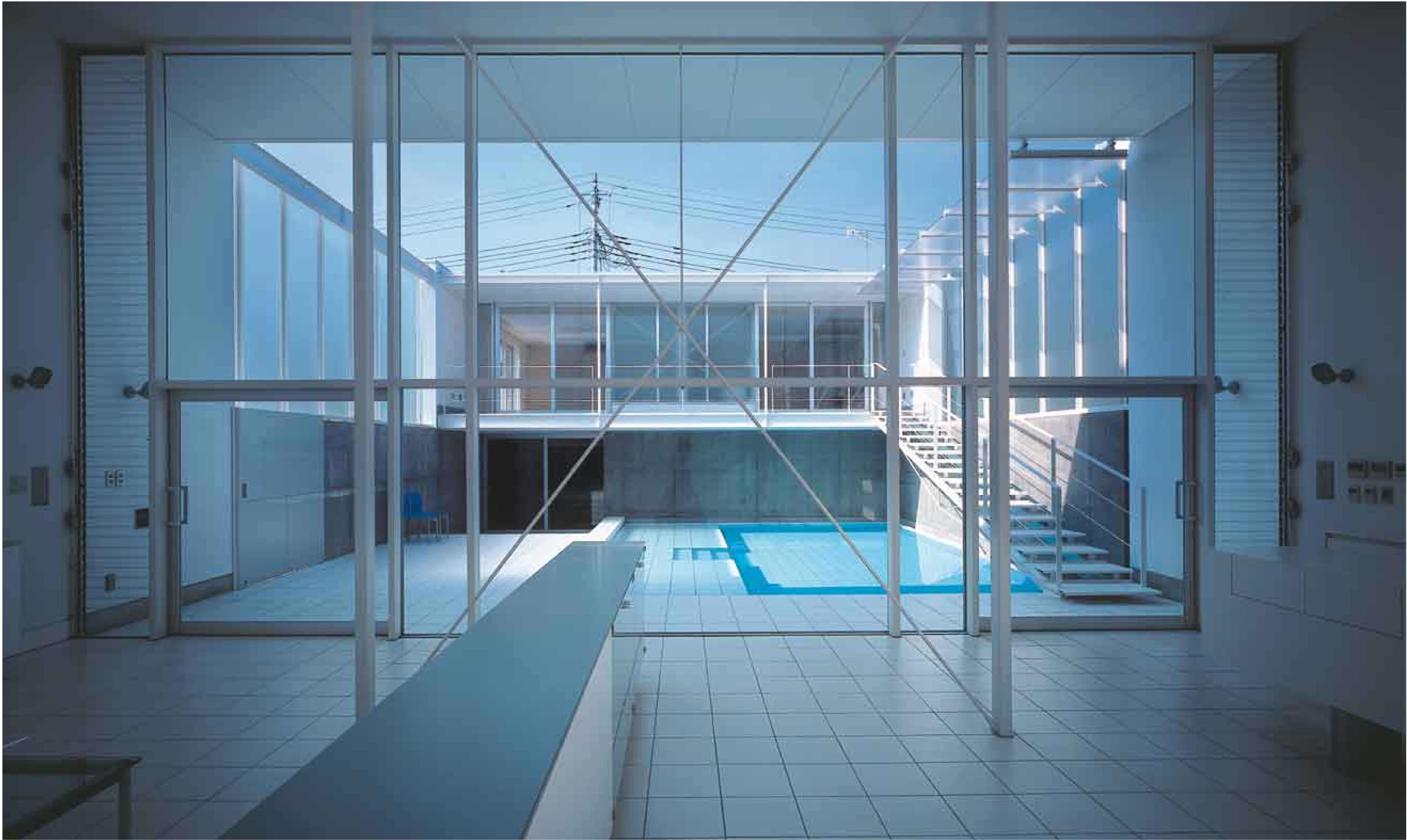
Kishi turns the house in on itself. Instead of focusing on exterior views, the central courtyard opens up to the sky, these and succeeding pages



Pianta del piano terra/Ground-floor plan

Progetto/Architect:
Waro Kishi + K. Associates/Architects
Consulente/Consultant: Urban Design Institute
Impresa di costruzione/General contractor:
Iwasaki Corporation



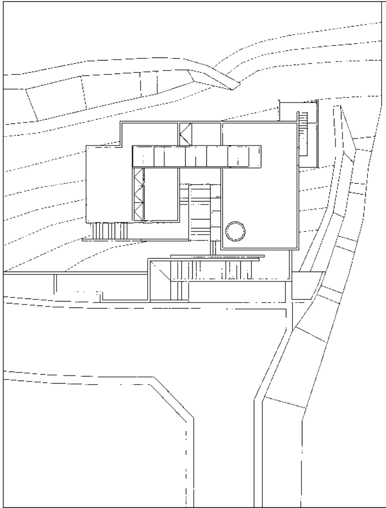


Casa a Kurakuen II

Due case in Giappone



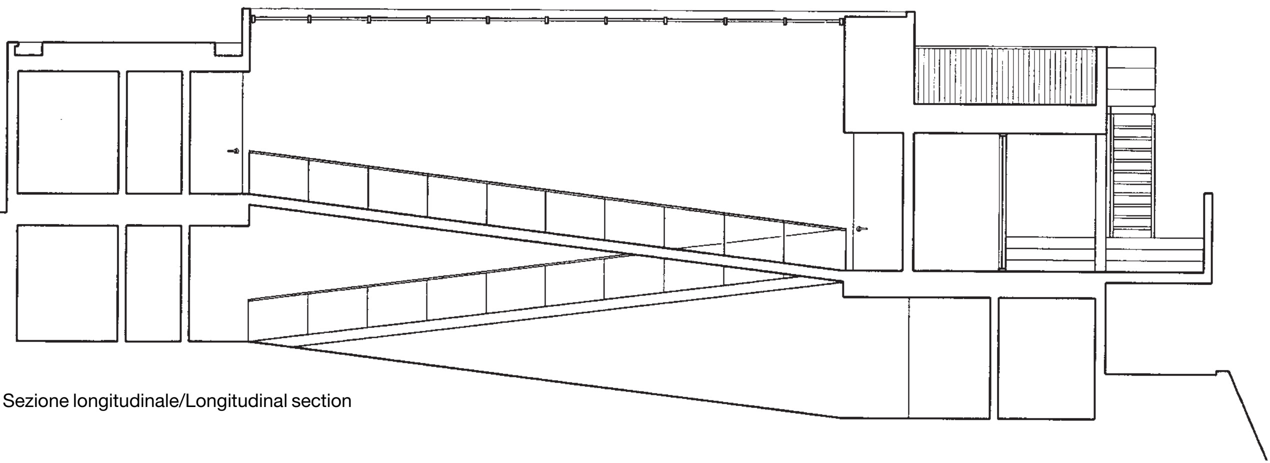
La casa di Kurakuen II è situata su una collina e si apre con superbe viste panoramiche sulla conurbazione di Osaka-Kobe e sul porto. Fa parte di una lottizzazione della Mitsui Sumitomo Bank. Si tratta di una zona ricca, i cui residenti avevano in precedenza dichiarato che la sola tipologia accettabile per le nuove costruzioni sarebbe stata la casa unifamiliare, e che esse non dovevano superare il numero di sessanta. Ne sono quindi risultati lotti relativamente ampi, sui quali ovviamente si sono costruite abitazioni di lusso: ma invece di adottare un modello generico e prestabilito, si è preferito affidarsi a un gruppo di architetti locali. Questo è il secondo incarico ottenuto da Kishi nella zona, e gli è stato affidato dopo che la prima residenza da lui realizzata fu venduta con successo. Paradossalmente è stata forse la mancanza di un committente preciso (l'impresa aveva dato una sola indicazione: la casa doveva avere tre camere da letto) a generare un progetto molto più complesso e dettagliato di quello di Fukaya, la cui organizzazione è invece piuttosto generica. La casa è composta da due padiglioni rivestiti di alluminio, collegati da rampe leggere: le stanze sono distribuite sul pendio della collina e ognuna ha un suo particolare rapporto con l'esterno. Mentre le camere da letto sono più o meno aperte, in altre stanze la vista è



Planimetria/Site plan

La posizione sul fianco della collina e l'ampiezza del lotto distinguono la casa di Kurakuen II dal modello corrente della casa giapponese, sempre di dimensioni limitate

The Kurakuen II house's hillside setting and generous site distinguish it from the restrictions of standard Japanese housing



Sezione longitudinale/Longitudinal section





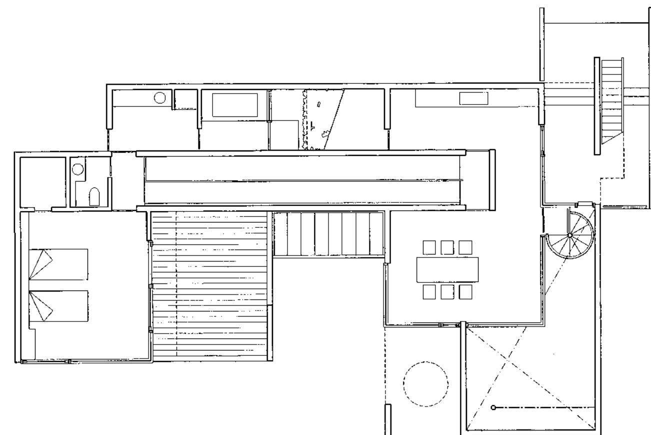
Progetto/Architect:
Waro Kishi + K. Associates/Architects
Consulente/Consultant: Urban Design Institute
Strutture/Structural engineering:
Umeda Mechanical Design Office
Coordinatore progetto/Project coordinator:
Uesugi Institute of Projects Inc.
Impresa di costruzione/General contractor:
Takenaka Corporation
Committente/Client: Sogo Jisho Co. Ltd.

contenuta e incorniciata. Travi non portanti sottolineano le prospettive dai balconi. La sala da pranzo è una scatola di vetro che 'galleggia' nel soggiorno a doppia altezza, dal quale le viste dirette sull'esterno sono state (incomprensibilmente) bloccate. Soltanto dal livello più basso del soggiorno si ha una vista sull'esterno: un angolo è stato tagliato via e poi finito con una parete di vetro, che però ha reso necessaria una struttura di sostegno a croce.

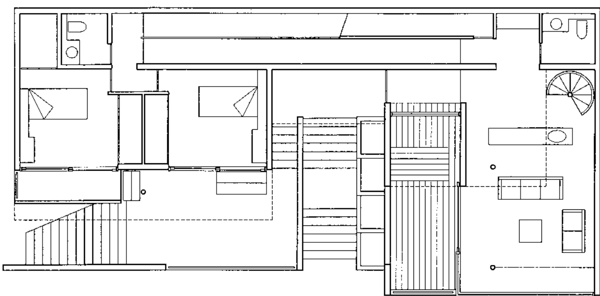
House in Kurakuen II This house is located on a hillside open to superb views of the Osaka-Kobe conurbation and the harbour, part of a subdivision being developed by the Mitsui-Sumitomo Bank. This is a wealthy area, and the local residents had insisted that the only acceptable new constructions would number no more than 60 fully detached private houses. The result is a series of comparatively large lots with the concomitant necessity to make luxurious houses. Rather than create generic template housing, the developers decided to employ a group of local architects. This is Kishi's second commission here, received once the first was successfully sold. Perhaps paradoxically, the absence of an individual client (the developer's only requirement was for a three-bedroom house) has led to a far more complex and specific design than the somewhat generic organization of the Fukaya project. The house comprises two aluminium-clad pavilions linked by gentle ramps; its rooms are staggered up the hillside, each with a particular relationship to the exterior.
While the bedrooms are more or less wide open, in other instances the view has been contained and framed. Nonstructural beams outline the vistas from the balconies. The dining room is a glass box floating within the double-height living room, from which direct sightlines to outside have been (perversely) blocked. Only the lower level of the living room has a view; a corner has been sliced open and glazed, needing a steel cross-brace as structural compensation.

Anche se la casa è stata progettata per un imprenditore edile, senza riferimento a un cliente specifico, Kishi è riuscito a conferirle un carattere particolare

Although the house was designed for a real estate developer, and without a specific client in mind, Kishi has succeeded in giving the residence a distinctive character



Pianta del primo piano/First-floor plan



Pianta del piano terra/Ground-floor plan



Il più ignoto dei Maestri
The least known modern master



Poco compreso in vita, Jean Prouvé è stato grande come designer, architetto e costruttore. Oggi le riedizioni Vitra sono destinate a cambiare la percezione del suo lavoro, soprattutto tra i giovani. Francesca Picchi ne analizza l'opera. Deyan Sudjic ne parla con Rolf Fehlbaum

Jean Prouvé's remarkable legacy as a master designer, architect and manufacturer was insufficiently understood in his lifetime. A re-edition of his furniture designs could change the way that a new generation sees his work. Francesca Picchi looks at the work and Deyan Sudjic talks about it with Rolf Fehlbaum

Fotografia di/Photography by Lee Funnell

L'attività di Jean Prouvé progettista e costruttore di mobili è riconducibile agli anni del suo atelier di Nancy, dal 1923 quando aprì la prima officina di rue Générale Custine, fino al 1953, anno in cui fu costretto ad allontanarsi dalla sede di Maxéville. L'ingresso di capitali esterni aveva portato a uno stravolgimento dei metodi e dell'organizzazione del lavoro che Prouvé aveva affermato nel tempo, trasformando la bottega di fabbro "bien outillé" degli inizi in fabbrica ispirata a ideali socialisti di condivisione del lavoro, coogestita insieme ai tecnici, ai manovali, agli operai - coinvolti attivamente nel lavoro attraverso anche una partecipazione diretta agli utili.
I licenziamenti di fidati collaboratori e la parcellizzazione del lavoro erano il segno di una concezione produttiva a lui totalmente estranea, cui Prouvé non potè adeguarsi.
Il taglio 'politico' della sua formazione, lo stesso che lo portò a rivestire il ruolo di sindaco nell'immediato dopoguerra e a sognare "giorni migliori" popolati da case industrializzate, non può essere ignorato, se si vuole comprendere a pieno la sua dedizione alla filosofia della costruzione.
La simbiosi di Prouvé con il lavoro in officina, dove le idee erano subito tradotte in prototipi e le singole forme passavano attraverso un processo 'corale' di messa a punto (cui tutti partecipavano in un clima di collaborazione 'amicale'), era la condizione per una ricerca formale basata su criteri oggettivi. Sistemi di produzione, tempi di lavorazione, costi del lavoro, gesti di montaggio, salari; tutti questi vincoli partecipavano alla definizione di una legge che sola gli permetteva di esprimere un'immensa ricchezza formale.
Questo processo di costruzione, con la sua intima coerenza, prelude alla generazione spontanea di forme 'oggettive', liberate da ogni tentazione formalista: forme logiche e contenuti chiari, manifesti della bontà della produzione di massa che avrebbe avviato la gente verso le grandi braccia della modernità.
Quando Prouvé si allontana da Maxéville, cessa anche di progettare mobili. Il lavoro in officina era una necessità imprescindibile del suo metodo votato all'innovazione. Qualcosa di simile avvenne per gli Eames quando, per approfondire la sperimentazione sul compensato curvato, non esitarono a indossare i panni degli imprenditori, fondando nel novembre del 1942 la Plyformed Wood Company (una società che, non appena avviata, cedettero a Edward Evans, un vero industriale del legno). In modo analogo Prouvé aveva bisogno della sua officina attrezzata con le macchine utensili più all'avanguardia per sottoporre la lamiera di metallo ad una attenta sperimentazione, spinto dall'urgenza di esplorare una produzione industrializzata del mobile, indice di qualità superiore.



Interno di una maison Métropole a portico assiale, 1950. Quando fonda Les Ateliers Jean Prouvé nel 1931 la società è interamente votata alla produzione di "costruzioni metalliche, case industrializzate" e "mobili smontabili di costruzione mista metallo e legno": l'approccio globale alla costruzione di Prouvé non implica separazione tra mobili e casa

Interior of a Mètropole house with axial portico, 1950. When Les Ateliers Jean Prouvé was founded in 1931, the firm was devoted exclusively to the production of 'metal constructions, industrialized housing' and 'folding furniture made in a blend of metal and wood'. Prouvé's fully vertical approach to construction envisaged no separation between furniture and the home

Formatosi come fabbro, non appena si affacciarono sul mercato le nuove tecniche di saldatura elettrica del metallo, non ebbe alcuna esitazione a abbandonare i segreti della forgiatura per dedicarsi ad esplorare il potenziale creativo della lamiera piegata.
In un'epoca in cui, come ricorda Charlotte Perriand, il metallo aveva "la stessa importanza per l'arredamento che il cemento ha avuto per l'architettura", l'uso virtuosistico delle nuove tecniche di lavorazione della lamiera - introdotte fin dagli anni Venti nell'industria automobilistica da Chrysler negli Stati Uniti, e Citroën in Francia - rappresentarono un modello per svecchiare il mondo domestico dalle sue architetture inamovibili e da suoi interni asfittici: inutilmente costosi al paragone delle straordinarie prestazioni offerte dalle forme mobili (e bellissime) di auto e aeroplani, ispirate alle regole dell'economia e del calcolo scientifico piuttosto che all'ego degli architetti. "Si cominciava a praticare allora la saldatura elettrica,... e tutti i nuovi procedimenti di lavorazione del metallo e di trattamento del legno. Io ero agli inizi ed ero convinto che queste tecniche potessero adattarsi a tutta una serie di cose, ma non ai mobili. Facendo di mestiere il lavoratore del metallo - ho costruito molti più oggetti in metallo che in legno – tendevo a creare mobili utilizzando le nuove tecniche di lavorazione meccanica piuttosto che quella artigianale. Grazie a ciò ho potuto costruire mobili di aspetto totalmente diverso: dato che si avvalevano di una nuova tecnica non si ponevano il problema di copiare stili precedenti. Una sola cosa mi interessava: utilizzare al meglio le possibilità di questa tecnica e trovare una nuova formula di composizione. In quel periodo sono stati prodotti mobili di caratteristiche estetiche completamente diverse. Jeanneret e Charlotte Perriand lavoravano sotto l'egida di Le Corbusier, io, da parte mia, come indipendente a Nancy. La forma particolare dei mobili che progettavo era il risultato di un modo originale di lavorare il metallo industrialmente. Erano destinati ad essere prodotti in serie".

Come le sue abitazioni mobili, scomponibili, a basso costo, pratiche, accessibili a tutti e ottimisticamente destinate "a giorni migliori" proponevano "autres solutions d'habitat", i suoi mobili metallici, per quanto solidi e ben piantati per terra, partecipavano alla stessa visione 'alternativa': i mobili verniciati con i colori brillanti delle carrozzerie delle automobili erano indistruttibili e talmente 'pratici' da poter "essere lavati con un getto d'acqua come si fa con le auto".
È attraverso il caso della poltrona in metallo che è possibile seguire una traccia dell'evoluzione che segna il pensiero di Prouvé sulla forma e sull'arredo: dal primo approccio 'macchinista' - tutto votato all'idea del mobile come "machine à répos" di matrice lecorbuseriana, e in qualche modo riconducibile alla tradizione del mobile brevettato americano, raccontata dal Giedion - ad una capacità più matura di controllo formale in cui asseconda la natura dei materiali per lasciarne emergere l'armonia interna generata dal sistema di forze.
Quando, nel 1930, Prouvé presenta alla prima esposizione dell'Union des Artistes Modernes i suoi modelli di sedia a sedile ribaltabile (costruita per il matrimonio della sorella nel 1928) e poltrona a sedile regolabile attraverso sistema nascosto di molle (1930), è evidente la sua piena adesione all'idea di comfort meccanico.
Il tema della poltrona in metallo risulta particolarmente significativo anche perchè il primo pezzo d'arredo che si conosce di Prouvé parrebbe essere proprio un esemplare di questa particolare tipologia dell'arredo metallico in cui il comfort sfida i freddi connotati della materia: una poltrona con sedile e schienale regolabile che egli realizza come esemplare unico intorno al 1928. È interessante mettere a confronto questo primo modello dalla rigida impostazione geometrica e dalla pesante imbottitura, indicatore di comfort, con il disegno della poltrona che realizza in occasione del progetto d'arredo per la Cité Universitaire di Nancy nel 1930. In quest'ultima, la struttura è un pattino

ricavato da una lamiera stampata dal profilo aperto (a U), in cui è alloggiato un semplice nastro di cuoio che funziona da bracciolo. Sedile-schienale e struttura sono due sistemi indipendenti connessi in modo diretto: tutto è semplice e chiaramente visibile come se rispondesse a quell'ordine che appartiene agli utensili in cui ogni minimo dettaglio è parte necessaria di un tutto armonico. Le numerose varianti del profilo che fa da struttura, e la diversa relazione tra nastro di cuoio e profilo di lamiera, segnano la progressiva riduzione verso una forma essenziale: il dinamismo che nel primo modello era implicito nel movimento meccanico, nel modello finale viene assorbito naturalmente dal disegno della forma che si affina per assumere una naturale eleganza e leggerezza visiva. L'esistenza della poltrona "de grand repos", che Prouvé realizza nello stesso periodo, permette di ricucire una possibile filiazione fra i due modelli (la poltrona macchinista del 1928 e la poltrona Cité del 1930). Qui è evidente che l'insieme solidale sedile-schienale è il medesimo della Cité, anche se connesso a una struttura che ne contempla il movimento. Inizia a delinearsi una cifra particolare del lavoro di Prouvé: quando una forma raggiunge una compiutezza che la avvicina all'idea di archetipo (come è il caso della gamba dal profilo di uguale resistenza che adotta indifferentemente per sedie e tavoli), essa entra a far parte di una grammatica su cui fonda la composizione: gli oggetti risultano costruiti per parti intercambiabili e autonome.
La concezione del tutto originale di Prouvé, la sua idea di casa, i suoi mobili 'macchinisti', senza concessioni, antiestetici, non può essere capita a fondo se non si prende in considerazione la sua adesione a l'Union des Artistes Modernes: una partecipazione che alimentò il credo moderno già forgiato dalle idee antiaccademiche e votate al nuovo degli artisti dell'Ecole de Nancy (primo fra tutti il padre Victor) con la loro fiducia nel potere positivo dell'industria come mezzo di evoluzione sociale. All'interno del programma anticonvenzionale e d'avanguardia degli artisti de l'U.A.M., Prouvé espresse in modo originale e autonomo (da autodidatta, provinciale, artigiano-costruttore) la propria visione radicale, tenacemente contraria ai formalismi del moderno, portata a scardinare ogni tipo di convenzione estetica come indica la sua metodica confutazione di un simbolo del moderno stesso: il tubo d'acciaio cromato, protagonista della moda degli anni Venti e Trenta, a cui oppone i profili esatti della lamiera piegata. Nonostante qualche detrattore (come Eileen Gray che ebbe a scrivere: "il tubo di acciaio come è concepito ed utilizzato dagli architetti d'avanguardia è costoso, fragile e freddo"), il tubo cromato, portatore degli ideali positivi del moderno, fu entusiasticamente adottato dalla cultura decorativa francese: le "linee libere" del tubo curvato permettevano agli artisti e architetti dell'epoca di giocare coi riflessi di luce e il contrasto dei materiali creando una nuova e ricercata estetica dell'effetto. Persino tra le righe lasciate da un'insospettabile paladina del moderno come Perriand capita di leggere: "... usando il metallo insieme al cuoio, per le sedie, a lastre di marmo, al vetro e al caucciù, per i tavoli e per le pavimentazioni, al cemento e ai materiali vegetali, otteniamo una serie di eccezionali combinazioni e di nuovi effetti estetici". In Prouvé il rifiuto della tradizione 'decorativa' del mobile francese non significò rinunciare all'eleganza di forme nate dall'intima risonanza con le regole della costruzione. Il disprezzo per gli effetti di ricercatezza - nati dal virtuosismo dell'esecuzione minuta e sapiente dell'ebanista che firmava pezzi unici pensati per diventare modelli della produzione di serie (Ruhlmann parlava di "oggetto di grande lusso come unità di misura della produzione di massa") - è dichiarata nell'espressione brutale dei mezzi di giunzione delle parti: bulloni in bella vista, ruvide saldature, semplici morse per serrare materiali diversi in un nuovo insieme armonico. Basta guardare un mobile perfettamente rifinito di un qualche famoso decoratore francese a lui contemporaneo (prodigi di una misteriosa attività creatrice, che cela agli occhi dei profani i segreti della costruzione) per capire quanto Prouvé dovesse risultare ostico con la ruvida chiarezza delle sue costruzioni logiche, anticonformiste e senza concessioni estetiche. Di fronte al pericolo di un'estetica funzionalista che affermasse uno stile 'di lusso' Prouvé non abbandonò mai l'ideale di un valore sociale, economico e umano dell'architettura come mezzo per trasformare le condizioni e le forme dell'abitare. Non si può che sottoscrivere le parole di Jean Nouvel quando afferma che "raramente si è potuto assistere a un caso tanto evidente in cui è l'etica a produrre estetica".
Eppure la sua dedizione all'utopia del moderno non bastò a salvarlo dalla bancarotta, nè dagli sguardi di sufficienza dei suoi contemporanei, che non sapevano ritagliarli un ruolo credibile, poiché non era architetto, e che spesso si limitarono a considerarlo un buon esecutore: lo dimostra il problema dell'attribuzione di pezzi entrati nella mitologia del design che ancora oggi si tende a riferire alla sola Charlotte Perriand piuttosto che considerare frutto del connubio con Jean Prouvé, cui era affidata la costruzione.

The least known modern Jean Prouvé's career as a furniture designer and maker spanned a precisely defined period. It began when he opened his first workshop in 1923 in the rue Général Custine and ended in 1953 in his Maxéville headquarters, when he was forced to resign from the company that he had started. By the time he quit, forced out by outside investors not prepared to stomach the working methods he had spent years evolving, Prouvé had transformed his blacksmith's shop into a well-equipped factory run on the socialist ideal of work sharing. Production processes were managed by the company's technicians, manual labourers and workers, who participated actively in the running of the factory and shared what profits there were. Prouvé was not prepared to see the sacking of trusted collaborators and the division of the workforce. It was a conception of work that was alien to him.

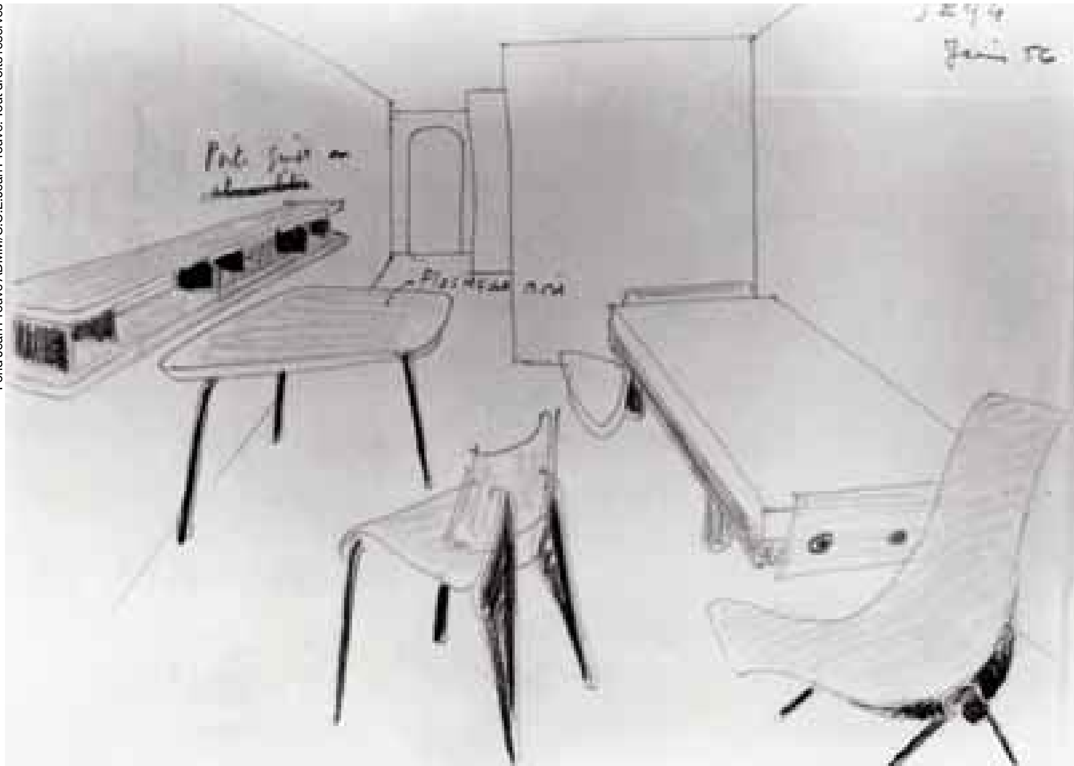


Catalogo originale dei mobili "realizzati interamente in metallo leggero, laccati e smontabili" de Les Ateliers Jean Prouvé (sotto). Le "formes d'ensembles mobiliers" si ispirano alla nuova architettura e a necessità di economia. A partire dal 1945 la galleria parigina Steph Simon ne diventa concessionaria esclusiva. La sedia riprodotta in copertina è la versione smontabile della sedia standard prodotta su larga scala nel corso degli anni. A lato, un modello "tout bois" del 1945 appartenente alla collezione del Vitra Design Museum



Original catalogue of the 'folding furniture made entirely of light and glazed metal' by Les Ateliers Jean Prouvé, above. The forms of Prouvés furniture were inspired by the new architecture of the time and by the necessity to economize. In 1945 the Paris gallery Steph Simon became the firm's sole agent. The chair reproduced on the cover is the folding version of the standard model produced on a large scale over the years. Top, a 'all wood' model dated 1945 belonging to the collection of the Vitra Design Museum

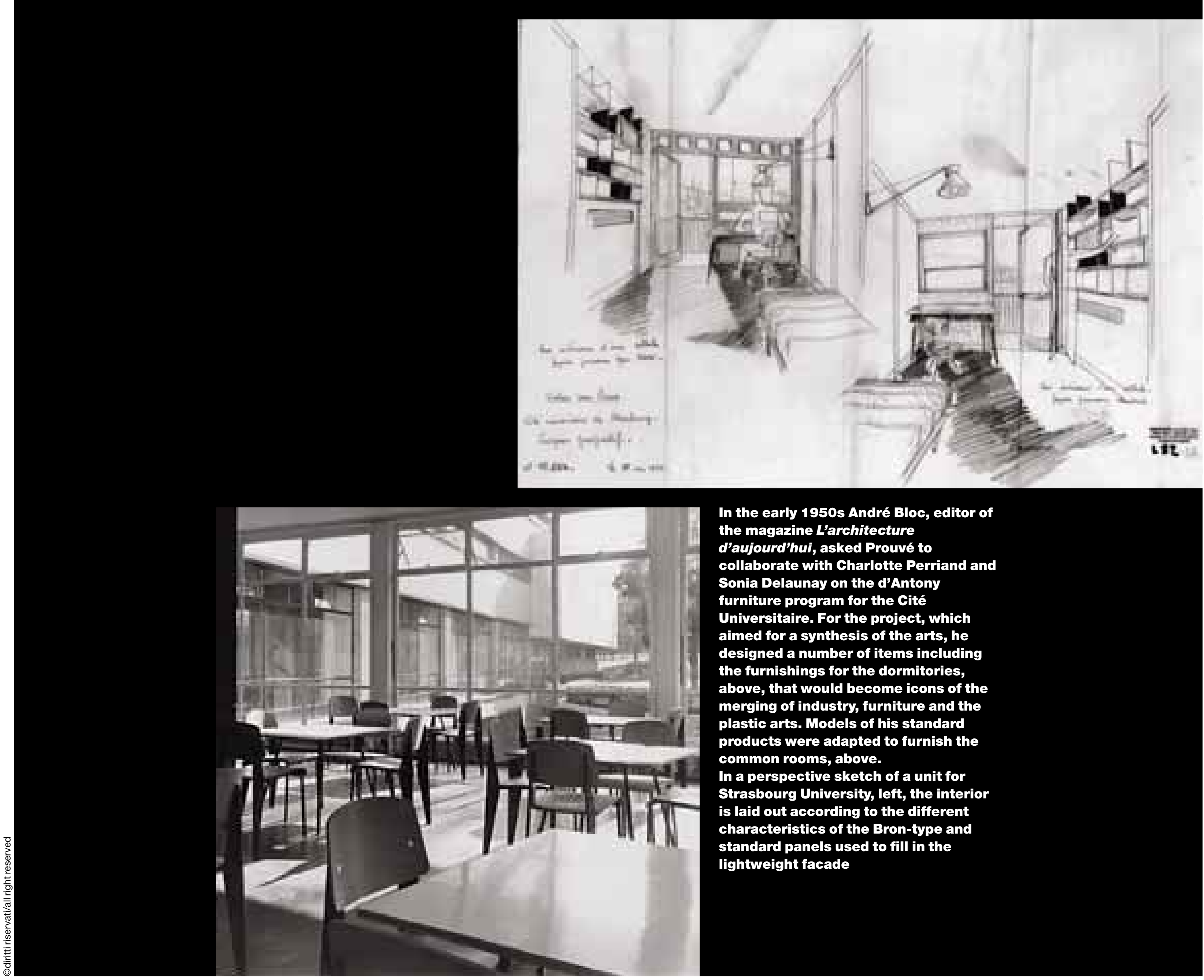
Fond Jean Prouvé ADMM/S.C.E. Jean Prouvé. Tout droits réservés



Nei primi anni Cinquanta Prouvé accetta l'invito di André Bloc, direttore della rivista *L'architecture d'aujourd'hui*, a partecipare al progetto dell'arredo per la Cité Universitaire d'Antony insieme a Charlotte Perriand e Sonia Delaunay: l'obiettivo è quello di tentare una "sinthèse des arts". In questa occasione progetta alcuni pezzi diventati icone della fusione tra industria, arredo e arti plastiche come quelli delle stanze degli studenti (a sinistra) .
Modelli della sua produzione standard vengono adattati per arredare gli ambienti comuni (in basso).
Nella prospettiva che descrive una cellula dell'Università di Strasburgo (al centro) l'interno si conforma sulle diverse caratteristiche del pannello utilizzato per costruire la facciata leggera: a confronto pannello di tipo Bron con pannello standard

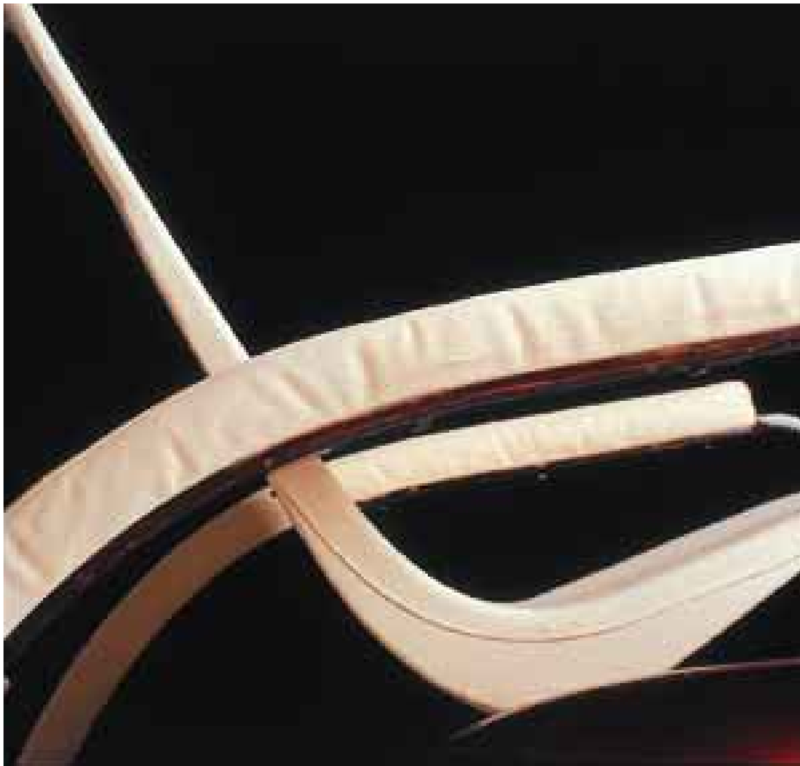
Fond Jean Prouvé ADMM/S.C.E. Jean Prouvé. Tout droits réservés

©diritti riservati/all right reserved



In the early 1950s André Bloc, editor of the magazine *L'architecture d'aujourd'hui*, asked Prouvé to collaborate with Charlotte Perriand and Sonia Delaunay on the d'Antony furniture program for the Cité Universitaire. For the project, which aimed for a synthesis of the arts, he designed a number of items including the furnishings for the dormitories, above, that would become icons of the merging of industry, furniture and the plastic arts. Models of his standard products were adapted to furnish the common rooms, above.
In a perspective sketch of a unit for Strasbourg University, left, the interior is laid out according to the different characteristics of the Bron-type and standard panels used to fill in the lightweight facade

To fully understand Prouvé's philosophical approach to building, its important not to forget this political aspect of his character. He had a commitment to social justice and civic responsibility that had propelled him into political office as a mayor immediately after the war and made him dream of the possibilities offered by industrialized housing in the reconstruction of poor communities.
In Prouvé's workshop, ideas were immediately translated into prototypes, and each form underwent a 'coral' development process – with everyone making a contribution to the essentially collaborative process. Prouvé found this process an essential counterpoint to his own formal experimentation based on objective criteria. A host of constraints – production lines, production times, labour costs, assembly methods – contributed to the definition of the criteria to be established, which Prouvé could use to generate appropriate forms. This profound understanding of the manufacturing process was the prelude to the spontaneous generation of 'objective' forms free of formalist temptations. Prouvé worked with logical forms that had clear content and made manifest the excellence of mass-production in a way that was intended to help people embrace modernity.
So it was that when Prouvé left Maxéville he was forced to abandon furniture. The workshop was an essential to his design methods, and without it he could not work. In fact, the Eameses had a similar need to become fully involved with the making process. Back in November 1942, they found themselves setting up the Plyformed Wood Company. In order to experiment more extensively with bent plywood, they did not hesitate to became entrepreneurs themselves, although as soon as the business was established they handed it over to Edward Evans, a more experienced industrialist.
Prouvé needed a workshop equipped with the latest machine tools to allow him to carefully test the characteristics of sheet metal, to explore the possibilities of mass-produced furniture, which depended on advanced materials. Trained as a blacksmith, he did not hesitate to abandon the secrets of his craft to explore the creative potential of bent metal once new techniques for arc-welding sheet metal appeared.
As Charlotte Perriand put it, this was an age when metal 'was as important to furnishings as cement was to architecture'. When innovative sheet-metal pressing was introduced to the auto industry in the 1920s by Chrysler and Citroën, the virtuoso employment of these new methods represented a model for updating the domestic universe. They offered the possibility of redefining fixed structures and oppressive interiors, which were unnecessarily costly compared with the high performance offered by the beautiful mobile shapes of cars and aircraft skins. They were inspired by the regulations of economics and scientific calculations rather than the designer's ego.
'Then one began to use arc welding… and all the novel metal and woodworking procedures', noted Prouvé. 'I had just begun and I was convinced that all these techniques could be adapted to lots of things, even furniture. Since my trade was metalworking – I have built far more metal than wooden objects – I tended to create furniture utilizing the brand-new mechanical processes instead of craft methods. Thus I was able to make completely fresh pieces: since a new technique was employed, it was not necessary to copy previous styles. I was only interested in one thing: making the best use of this technique and finding a new design formula. During that period, furniture with completely new formal traits was built. Jeanneret and Charlotte Perriand worked for Le Corbusier, while I was on my own in Nancy. The unusual forms of the furniture I created came from an original way of mass-producing metal. It was conceived for factory production'.
Prouvé's homes were mobile, modular, inexpensive, practical and affordable; they were optimistically destined for 'better days' suggesting autres solutions d'habitat. Likewise, his metal furniture, no matter how solid, shared the same 'alternative' vision. Painted with bright car-body paint, the pieces were sturdy and tough, so 'practical' that they 'may be washed down with a water-jet like a car'.
The metal armchair allows us to follow the evolution of Prouvé's thinking about form and furnishings. His first approach was 'mechanist', inspired by Le Corbusier's concept of furniture as a 'machine à répos' as well as the tradition of patented American furniture documented by Giedion. Subsequently he demonstrated a more mature capacity of formal control, expressing the inherent nature of the materials he used.
When Prouvé presented his work at the first Union des Artistes Modernes (U.A.M.) exposition in 1930, he had clearly been influenced by the idea of mechanical comfort. His chair with a folding seat, dating from 1928, was first made for his sister's wedding. His adjustable armchair, of 1930, boasted a hidden spring system allowing the seat to slide along a track. The metal armchair was especially significant, partly because it appears to have been Prouvé's first known piece of furniture. Its genuine comfort challenged preconceptions about the supposedly cold characteristics of the material. Prouvé created a one-off armchair with an adjustable seat and back in 1928. It is interesting to compare this early version, with its stiff geometric configuration and thick padding, with the armchair conceived in 1930 as part of the Nancy Cité Universitaire furniture range.
The frame of the Cité Universitaire armchair was in the form of a sledge made from a U-shaped section of sheet metal; a plain leather ribbon acted as an armrest. The seat's back and frame were two independent systems that were directly linked. Everything was simple and explicitly expressed, as if it were a tool whose every detail is the necessary part of a coherent whole.
The numerous variants of the frame's profile and the differing relationships between the leather (or cloth) armrest and the frame mark the progressive reduction to a spare shape. The dynamism of the first model was implicit in its mechanical movement; in the final version, it is absorbed

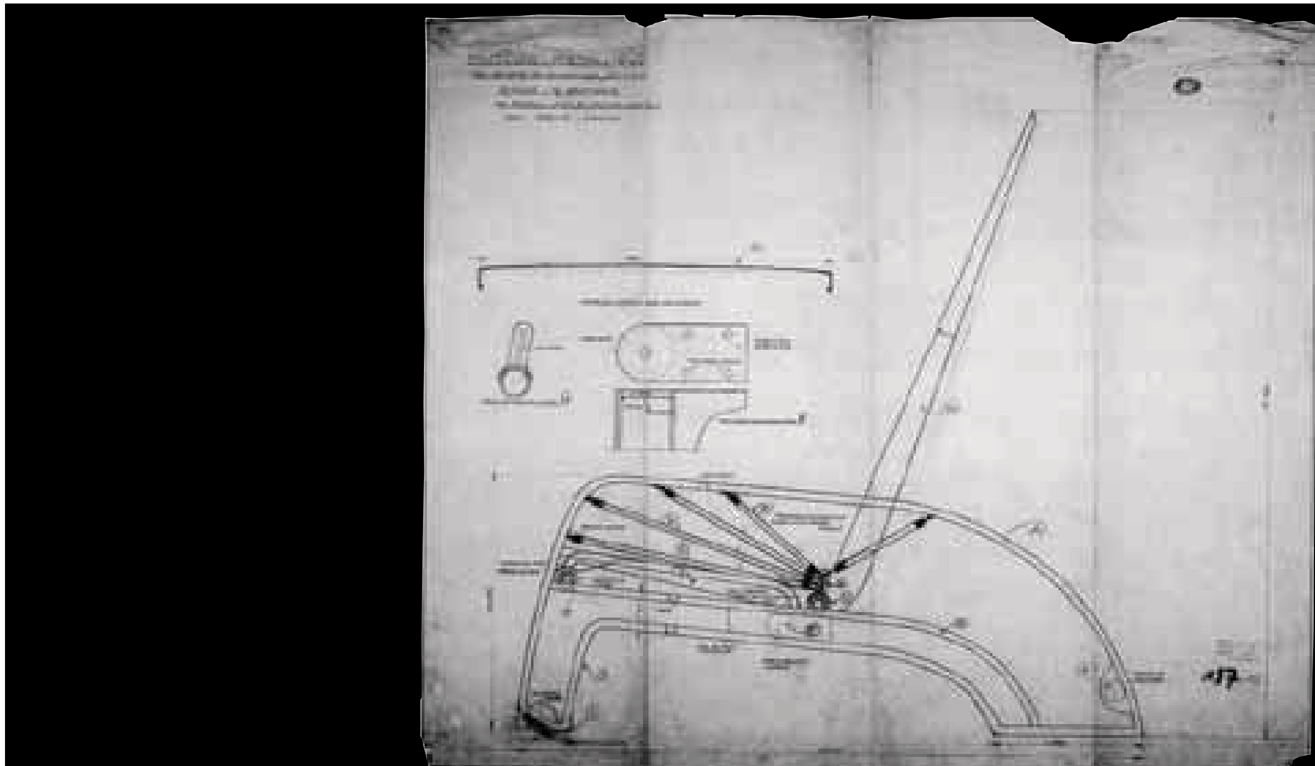


La poltrona in metallo è un tema significativo dell'evoluzione del pensiero di Prouvé sulla forma e sull'arredo: dal primo esemplare dalla geometria regolare e dalla pesante imbottitura realizzato come pezzo unico nel 1928 (sotto), alla forma elegante della poltrona disegnata per l'arredo delle camere degli studenti della Cité Universitaire di Nancy, nel 1930 (nella pagina a lato, in basso). I meccanismi integrati alla struttura rivelano la sua adesione ad un'idea di comfort meccanico (disegni nella pagina a lato). La poltrona a sedile reclinabile (nella pagina a lato, in alto) fu presentata alla prima esposizione de l'U.A.M. nel 1930). Lentamente emerge la definizione di un forma-tipo di sedile che egli applica ad esempio nella poltrona regolabile de Grand Repos del 1930 (a sinistra), modello della collezione Vitra Design Museum

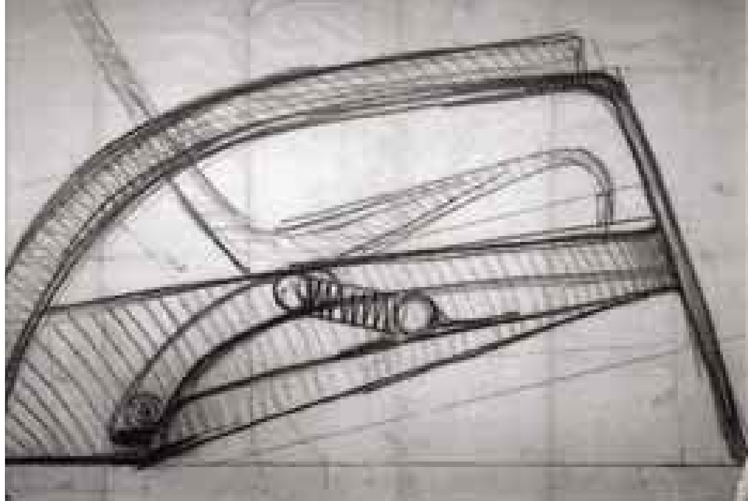


© all right reserved

The metal armchair plays a significant role in the evolution of Prouvés thinking about form and furniture: from the regular geometry and heavy upholstery of the first piece, above, produced as a one-off in 1928, to the elegant lines of the armchair designed for the students rooms at the Cité Universitaire of Nancy in 1930, opposite page, below.
The mechanisms integrated with the structure, drawings on opposite page, reveal a pursuit of the idea of mechanical comfort. The reclining armchair, top on opposite page, was shown at the first U.A.M. exhibition in 1930. There slowly emerges the definition of a standard seat type that can be freely applied as an interchangeable element, as in the Grand Repos adjustable armchair of 1930, top, a model in the collection of the Vitra Design Museum



Fond Jean Prouvé ADMM/S.C.E.Jean Prouvé. Tout droits réservés



Fond Jean Prouvé ADMM/S.C.E.Jean Prouvé. Tout droits réservés

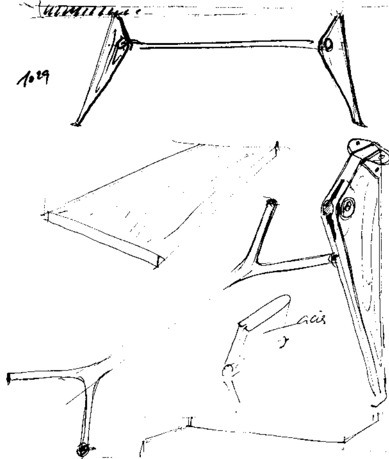


Fond Jean Prouvé ADMM/S.C.E.Jean Prouvé. Tout droits réservés

naturally by the design of the form, which has become refined, elegant and visually lighter. The evolution of the two chairs may be reconstructed thanks to an intermediate *de grand repos* model from the same period. The unity of the seat and back clearly echoes the Cité Universitaire version, although they are connected to a frame that suggests movement.
A key to understanding Prouvé's work thus begins to take shape. When a form becomes so complete that it is amounts to an archetype – such as the equal-strength profile leg used for both chairs and tables – it becomes part of a grammar on which the design is based. Thus the objects are made of interchangeable, autonomous components. In order to comprehend Prouvé's entirely original conception of the home and his 'mechanist' furniture without aesthetic concessions, one must consider a fact that left a permanent imprint on all his work: his membership of the U.A.M. This group encouraged a commitment to the kind of modernity already embraced by anti-academic ideas of the artists of the École de Nancy and, Prouvé's father,Victor, who placed faith in the positive power of industry as a means of social growth.
The artists of the U.A.M. had an unconventional, avant-garde programme, and within it the self-taught provincial artisan and builder expressed his own original and radical vision. Prouvé struggled tenaciously against the formalism of modernism and attempted to overthrow every kind of aesthetic convention. This was demonstrated by his methodical refutation of one of the symbols of modern art: chrome-plated steel tubing, a real fad in the 1920s and '30s, which he replaced with precise bent sheet-metal profiles. Although there were some critics (such as Eileen Gray, who wrote that 'steel tubing used the way it is by the avant-garde is costly, fragile and chilly'), chrome-plated tubing, treated as the embodiment of the positive ideal of modernism, was instantly adopted by French decorative culture.
The 'free lines' of the bent tube allowed the designers and architects of the time to play with the reflected light and contrasts of materials, creating a new, refined aesthetic effect. Reading between the lines of modernist champion Charlotte Perriand, we learn that 'by using metal and leather for chairs; using it with marble slabs, glass and rubber for tables; and with cement and vegetable materials for flooring, we obtain exceptional combinations and new aesthetic effects'.
Prouvé's rejection of French furniture's 'decorative' tradition did not mean renouncing the elegance of forms born out of an intimate resonance with the rules of construction. He despised the refined effects generated by virtuoso cabinetmakers who conceived custom pieces as models for mass-production, such as Ruhlmann, who spoke of 'very luxurious objects being the unit of measure of mass-production'.
This contempt is evident in the brutal, expressive nature of his furniture's joints: obvious bolts, rough welds and simple clamps combine different materials in a fresh, harmonious way. When you consider that his French contemporaries aspired to produce perfectly finished pieces apparently generated by a mysterious creative process that hid their constructional secrets, you realize just how difficult to understand Prouvé 's work must have seemed at the time. His logical but rough constructions, plain, clear, and non-conformist, were not always easy to like.
Faced with the risk of his work turning into an aesthetic of functionalism that could succeed as a 'luxury' style, Prouvé never abandoned the ideal of the social and human values of architecture as a means for transforming the conditions and ways of living. As Jean Nouvel puts it, 'rarely have we been able to witness such an evident case in which ethics produced beauty'. Yet Prouvé's devotion to a modern utopia did not save him from bankruptcy, nor did he escape the disdain of some of his contemporaries, for whom as an unqualified architect he lacked professional credibility. He was considered by many to be merely a skilful executor – an attitude that leaves us even now with the difficulty of attribution. We still do not know if some of the great landmarks of design were created by Charlotte Perriand alone or with Jean Prouvé, who was commissioned to build them.



Prouvé esplora il potenziale estetico della lamiera con mezzi coerenti ad una produzione di tipo industriale: lo dimostrano le finiture goffrate della lamiera lavorata a rilievo della credenza Pointe Diamant del 1950-52 (a destra), oppure le superfici laccate con le vernici delle carrozzerie delle automobili che egli impiega nel tavolo esposto alla IX° Triennale di Milano del 1951 (sinistra) o nello scaffale (in basso), parte del progetto d'arredo de la Cité Universitaire d'Antony dei primi anni Cinquanta.
L'idea di comporre i mobili per parti intercambiabili è evidente nello schizzo del tavolo a quattro gambe in legno (qui sotto) in cui utilizza il profilo a uguale resistenza che adotta anche per la sedia Standard





Prouvé explored the aesthetic potential of metal plate with means suited to industrial production, as demonstrated by the embossed finishes of the Pointe Diamant sideboard of 1950-52, right; the car-body paints used to glaze the surfaces of the table shown at the 9th Milan Triennale in 1951, top; and the shelf, left, that was created for the Cité Universitaire d'Antony furniture project of the early 1950s. The idea of composing furniture from interchangeable parts is clearly visible in Prouvés sketch of a four-legged wooden table, above, in which he uses the equal-resistance profile also adopted for the Standard chair



La seconda vita di Prouvé
Deyan Sudjic incontra Rolf Fehlbaum



La sedia Standard fu prodotta in numerose varianti di materiali e tecniche nel corso degli anni, (a sinistra e in basso). I primi modelli comparvero in occasione del progetto d'arredo per la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1934-35, e per la scuola professionale di Metz, 1935-38.
La poltrona Antony fu presentata in occasione del progetto d'arredo per la Cité Universitaire d'Antony dei primi anni Cinquanta (in alto)

The Standard chair was manufactured in numerous variants of materials and techniques, left and below. The first models appeared concurrently with the furniture project for the Paris Electric Company, 1934-35, and for the National Technical School of Metz, 1935-38. The Antony armchair was shown in 1950 as part of the furniture project for the Cité Universitaire (top)

Rolf Fehlbaum ha un vero amore per l'opera di Jean Prouvé, che ha sempre visto come il riflesso di una sensibilità vicina a quella di Charles e Ray Eames: due figure storiche del design ormai strettamente associate a Vitra. Nello spettro estetico gli Eames stavano, secondo Fehlbaum, all'estremità della leggerezza, Jean Prouvé a quella opposta: sia gli uni che l'altro hanno però perseguito nel loro lavoro una qualità senza tempo, fondata su una misurata passione per gli aspetti organici della tecnologia. Il primo pezzo acquistato da Fehlbaum per la collezione del Vitra Design Museum è una sedia di Prouvé. A casa sua, mangia ogni giorno a un poderoso tavolo Trapezio di Prouvé, di ben 3,3 metri: ma ci sono voluti quasi vent'anni perché Vitra cominciasse a produrre le opere dell'uomo che Fehlbaum definisce "il meno conosciuto dei grandi designer del XX secolo". Il problema non è stato



tanto ottenere i diritti (fino a poco tempo fa di proprietà di una società tedesca che ha prodotto riedizioni in serie limitate, e soltanto di pochi progetti) quanto l'impegno e lo scrupolo che Fehlbaum mette in qualsiasi cosa fa. Ogni questione filosofica ed etica per lui doveva essere risolta prima di lanciarsi nella produzione. I pezzi di Prouvé che possiede Fehlbaum dimostrano l'età che hanno, sono sciupati e consumati dall'uso e dal tempo: avrebbero perduto il loro fascino se fossero stati perfetti, come appena usciti dalla fabbrica, se il metallo di cui sono fatti fosse stato rivestito di resina epossidica invece che laccato? Il solo modo di saperlo era rifarli. La tecnologia usata da Prouvé è ancora adeguata? Fortunatamente la risposta si è rivelata positiva. "Il taglio al laser e le macchine computerizzate hanno reso possibile realizzare prodotti che, fatti a mano, oggi non sarebbero più economicamente convenienti". E soprattutto, era il caso di mettersi a produrre un progetto vecchio di settant'anni? "Molte riedizioni sono in realtà superflue", afferma Fehlbaum. "Perché qualcuno, a meno che non sia un collezionista, dovrebbe volere una sedia di Frank Lloyd Wright, per esempio?" Per Fehlbaum la sola giustificazione del recupero di un pezzo dal ristretto mondo dei musei e dei collezionisti è che questo possa ancora essere sentito di questo tempo, anche se è nato in un altro. La durata storica dell'opera di Prouvé sta nella nuda essenzialità dei suoi oggetti e in un modo di





Nel 1930 Prouvé vince il concorso per l'arredo della Cité Universitaire di Nancy. In questa occasione mette a punto il modello della poltrona Cité di cui realizzerà numerose varianti nel corso del tempo

In 1930 Prouvé won the competition to furnish the Cité Universitaire of Nancy. On that occasion he developed the model of the Cité armchair, of which he was to make numerous variants in the course of time



conformarsi alle leggi della meccanica, che, secondo Fehlbaum, dimostra un'affinità con l'approccio degli Eames e di Vitra. "I grandi progetti obbediscono sempre a due criteri, anche all'apparenza contraddittori: devono far sentire che seguono le regole della razionalità, della necessità, e al tempo stesso devono esprimere il senso del soggettivo e del personale". Soltanto dopo aver risolto queste questioni, Fehlbaum ha cominciato a considerare i dettagli tecnici. Quali pezzi esattamente, e quali versioni sarebbero entrati a far parte dell'edizione Prouvé? In molti casi, nonostante la piena collaborazione della famiglia, è stato difficile individuare quale fra le molte varianti di un certo progetto dovesse essere considerata la più autorevole. Il primo gruppo di pezzi prodotto per questa edizione è dunque costituito da quattro tavoli (che entusiasmano particolarmente Fehlbaum), tre sedie, una lampada e un coltello: altri verranno.

Prouvé's second life Rolf Fehlbaum has a genuine love for the work of Jean Prouvé, whom he has always seen as a reflection of a sensibility that is close to, if different from, Charles and Ray Eames, the historic figures who have become so closely associated with Vitra. For Fehlbaum, the Eameses were at the lighter end of the aesthetic spectrum, and Prouvé was at the heavy end. But both managed to achieve a timeless quality based on a certain restrained feeling for the organic qualities of technology. The very first piece that Fehlbaum bought for the Vitra Design Museum's collection was a Prouvé chair. Every day at home he eats off a Prouvé Trapese table, which spans a hulking 3.3 metres. But it has taken almost 20 years for Vitra to begin manufacturing the work of the man Fehlbaum calls 'the least discovered of the great 20th-century designers'. The problem was not so much the issue of the licensing rights – which until recently have belonged to a German firm that made strictly limited re-editions of just a few of Prouvé's designs – but the engaging sense of inquiry that Fehlbaum brings to everything that he does. It was important to Fehlbaum to get the philosophical and ethical issues ironed out before rushing into production. Fehlbaum's own Prouvé pieces show their age. They are chipped and worn by use and the passage of time. Would they lose their charm fresh from the icy perfection of the factory, their metal finished in epoxy coating rather than lacquer? The only way to find out was to make them. Was the technology that Prouvé had used still relevant? Happily, the answer turned out to be yes. 'Laser cutting and computer-driven machines make it possible to do things that weren't economic to do manually any more'. And most fundamental, was there any point in putting a 70-year-old design into production? 'Many re-editions are really unnecessary', says Fehlbaum. 'Why would anybody but a



Il tavolo a quattro gambe in metallo (sotto al centro), e il tavolo a tre gambe in legno (in basso, a destra), sono varianti di un medesimo principio costruttivo che Prouvé sviluppa nel tempo utilizzando materiali e processi costruttivi differenti. I modelli che danno origine alla serie compaiono per la prima volta nel 1941/42 in diversi progetti per l'Etablissements Solvay, tra questi anche una prima versione del tavolo Granito (a destra). Il tavolo Trapèze, lungo oltre tre metri, fa parte dell'arredo della Cité Universitaire d'Antony, (a sinistra): esprime al meglio l'uso espressivo delle proprietà tecniche della lamiera





The four-legged metal table, above, and the three-legged wooden table, right, are variants of the same manufacturing principle developed by Prouvé using different construction materials and processes. The original models for the series first appeared in 1941/42 in various projects for l'Établissements Solvay, among which was a preliminary version of the Granito table, top right. The Trapèze table, left, over three metres long, was part of the project for the Cité Universitaire d'Antony, left: it best expresses the technical properties of plate metal



collector want a Frank Lloyd Wright side chair, for example?' For Fehlbaum the only justification for rescuing a piece from the museums and collectors is if it can still be regarded as contemporary, even if it is from another time. He finds the continuing relevance of Prouvé in the rough, mechanical quality of his work, which he sees as having affinity with both the Eameses and Vitra's own way of doing things. 'Great design always fulfils two criteria, which might seem to be contradictory: it must have the feeling of following the rules of necessity, and at the same time it must express a sense of the personal'. It was only after having resolved these questions in his own mind that Fehlbaum began to consider the technical details.
Exactly which pieces – and which versions – would form part of the Prouvé edition? In many cases, despite the full co-operation of the Prouvé family, it is hard to be precise about which of a number of variations of a particular design should be regarded as authoritative. The first group is made up of four tables (Fehlbaum's particular enthusiasm), three chairs, a lamp and a knife, and there is more to come.

Nel bookstore Egea di via Bocconi 8 a Milano, le immagini dei nuovi libri, retroproiettate sugli schermi ricavati nelle vetrine, catturano l'attenzione del passante senza nascondere l'interno. Per Galantino il progetto dello spazio pubblico è un esercizio di compostezza: anche il soffitto di vetro retroilluminato diventa un meccanismo funzionale privo di retorica (pagina accanto)

At the Egea Bookstore in Via Bocconi 8, Milan, images of new books are retro-projected onto screens in its display windows to capture the attention of passers-by without obscuring the interior. Galatino sees the design of public space as an exercise in orderly calmness. The backlit glass ceiling also becomes an utterly non-rhetorical, functional device, opposite page



Lanterna magica
The Magic Lantern

La nuova libreria Egea a Milano rivela il duplice talento di Mauro Galantino, architetto e 'designer', secondo Stefano Casciani

The new Egea bookshop in Milan reveals the dual talent of Mauro Galantino as an architect and designer, says Stefano Casciani

Fotografia di/ Photography by Alberto Muciaccia



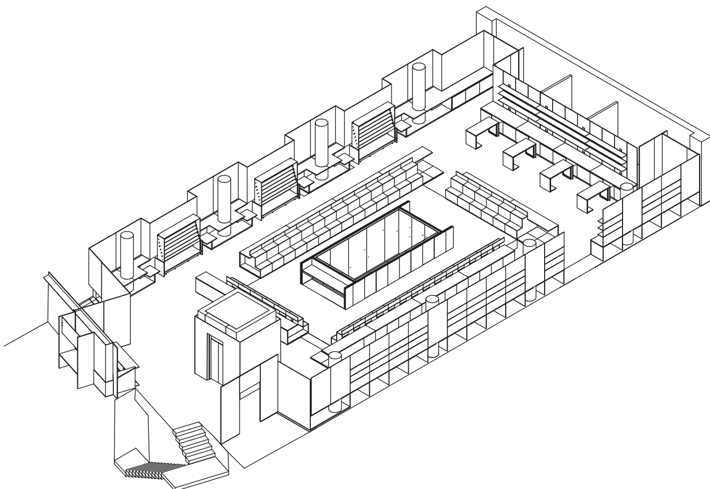
Lo spazio a livello stradale comunica con quello sottostante attraverso un'apertura posta sull'asse longitudinale (sotto). I materiali, in particolare il legno e la pietra, sono usati per contornare i vuoti e le trasparenze che il progettista ricava nelle masse formate dai libri esposti (pagina accanto)

The street-level space communicates with the level below by means of an opening set on the longitudinal axis, left. Materials, notably wood and stone, are used to pick out the voids and transparencies that the architect has created from the massed books on display, opposite page

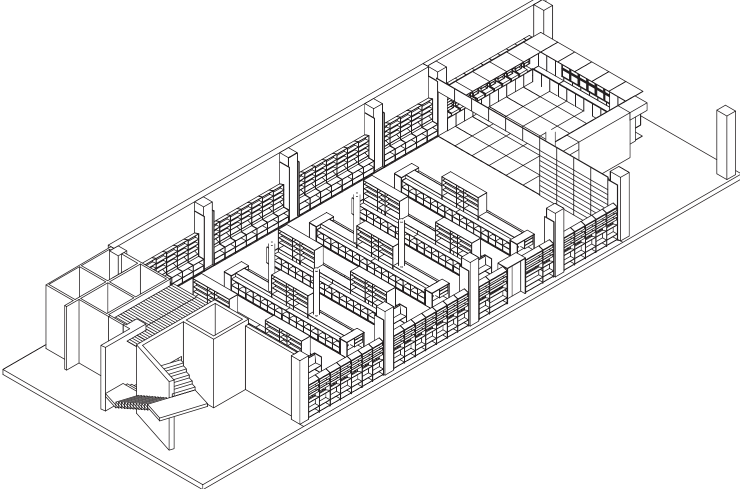
Al milanese, vero o d'adozione, cui venisse chiesto dove poter trovare in città una bella libreria contemporanea, cascherebbero probabilmente le braccia, nel constatare l'impossibilità di dare più di un indirizzo. Librerie? Ben fornite sicuramente, iperspecializzate certamente, simpatiche e confortevoli probabilmente: ma pensare oggi, nell'annebbiato panorama milanese, a un luogo contemporaneo per la diffusione della cultura (non solo libraria) fa venire in mente l'aggettivo 'irreperibile'. Del resto, se Atene piange, Sparta non ride: lo stesso destino accomuna la disintegrazione della liberale libreria Einaudi nel passaggio di Via Manzoni a Milano (ridotta a sushi bar) con la trasformazione della radicale Feltrinelli di Via del Babuino a Roma in supermercato del tascabile. La legge degli opposti estremismi funziona anche per gli editori. In questo scenario davvero confuso tanto più dunque risplende il coraggioso progetto che Mauro Galantino e Marco Zanibelli hanno realizzato a Milano con la libreria Egea, adiacente all'Università Bocconi. L'area è indubbiamente una delle più 'calde' in questo momento per il centro storico milanese (non è una battuta, visto che si deve ormai intendere anche questa zona come parte integrante del patrimonio storico della Città): sia per le migliaia di consumatori e futuri produttori di cultura e di educazione che su di essa convergono, sia per le nuove possibilità di 'abitare' lo spazio della didattica che si apriranno loro, con la realizzazione di altri edifici e aree funzionali per l'Università stessa. Con la scelta di Galantino, la Bocconi muove dunque i primi passi nella creazione di un parco dell'architettura, ovviamente incentrato sul capolavoro di Pagano che è il suo edificio



principale. Per altri il confronto, seppure a distanza, con tanta maestria avrebbe potuto ingenerare dubbi e incertezze: Galantino invece, sicuramente confortato dalla vocazione del tutto contemporanea della committenza, reagisce qui con un disegno che pare richiudere il cerchio dell'avanguardia storica milanese. Dal negozio Parker di Persico e Nizzoli alla risistemazione della Permanente di Achille e PierGiacomo Castiglioni, per la Milano migliore il progetto del luogo e dello spazio pubblico è un difficile esercizio di compostezza, un tentativo (talvolta autopunitivo) di esorcizzare il caos e l'entropia congeniti a una città che da tempo ha perso il controllo del proprio essere e apparire. Uno degli strumenti più precisi per dissezionare e ricucire questa realtà pasticciona è stato ed è ancora oggi il design, inteso come progetto 'industriale' – più in termini di logica che di produzione reale – di tutto: dall'invito per le nozze al profilo del battiscopa (per non parlare sempre di prodotti e progetti che vincono il Compasso d'Oro). Con analoga logica, applicata alla concezione di un luogo commerciale per la comunicazione, Galantino conferma la sua grande capacità di architetto 'milanese' a pieno titolo, rivelando dopo la prova iniziatica della bella chiesa a Cesano Boscone, capacità da designer, oltre che da costruttore di simboli: realizza infatti qui un'infinità di piccoli meccanismi funzionali – dal soffitto di vetro retroilluminato alle postazioni per la lettura di archivi elettronici – con un uso molto parco dei materiali, accostando legno, metallo, pietra e lo stesso vetro, liberati però dall'inno retorico alla poetica materica, in un'espressione tanto corale quanto dissonante. Così il legno o la pietra corrispondono qui a una sorta di pieno, di linea di contorno per i vuoti e le trasparenze che pazientemente il progettista riesce a scavare in quel monolite (policromo ma comunque monolite) rappresentato in ogni libreria da cataste, piramidi e ziggurat di libri. Le stesse vetrine/segnale su strada, liberate dall'acciarpamento di Crichton, Fallaci e Vespa che precludono in genere la vista dell'interno, ricorrono alla retroproiezioni, per far danzare su schermi smerigliati le immagini delle novità, pur sempre indispensabili per catturare l'occhio del passante ma anche quello dell'osservatore più attento. Attirato come falena dalla luce abbagliante dall'interno, il lettore si scoprirà quindi a percorrere uno spazio doppio: quello mentale creato dalle immagini di copertine una più sgargiante dell'altra che scorrono sotto i suoi occhi, scatenandone la fantasia o gli appetiti culturali – e quello concreto, a sua volta immaginato dal progettista come una sequenza ordinata di volumi e spazi di circolazione e lettura. La rigorosa ortogonalità che in questo progetto non lascia campo libero a fluttuazioni della matita o del mouse, pare proprio intendere la metafora della scatola (o, se preferite, della lanterna) magica: un contenitore apparentemente neutro, che con progressivi piccoli accorgimenti e sottolineature porta dal piano superiore fino a quello inferiore e più in giù a quel 'teatrino', in cui dovranno avvenire le presentazioni dei nuovi testi. Teatrino ma anche aula religiosamente più oscura, piccola rappresentazione di quel mistero della creazione per cui – malgrado ogni evidenza mondana – persone ed editori continuano a produrre libri, testi, stampati: oggetti insomma che parlano del mondo e delle idee con la parola scritta. Forse una simile perseveranza – nell'idea però di disegno – sta alla base di una possibile nuova stagione di talenti progettuali italiani come quello di Galantino: sicuramente non lungo le piste della moda/architettura, affollate ormai come un vagone della metropolitana nell'ora di punta, ma piuttosto attraverso strade fredde e vuote come quelle che attraversano il cuore di



Assonometria del piano terra/Ground-floor axonometric



Assonometria del piano interrato/Lower-floor axonometric





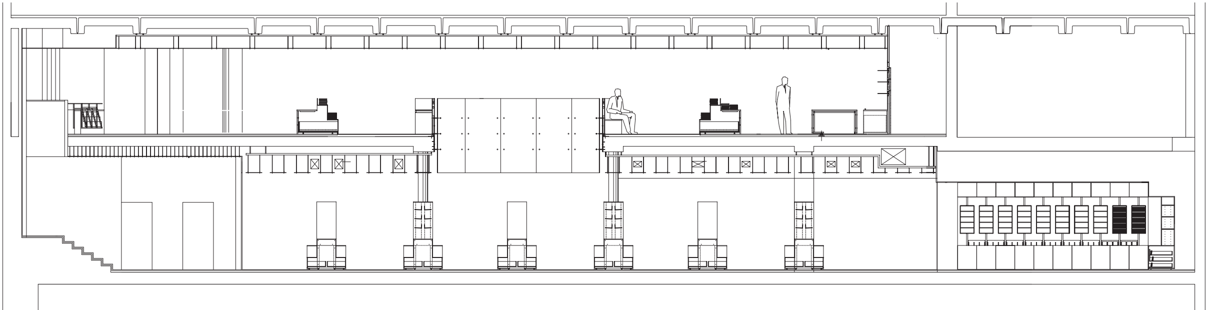
Nel piano interrato l'apertura verso il piano superiore (pagine precedenti) dà continuità allo spazio e una percezione di luce naturale che accresce la luminosità dell'insieme. Una zona (sotto a destra) è destinata agli incontri. Lungo il perimetro dello spazio a livello stradale (pagina accanto), postazioni mobili munite di computer consentono la consultazione degli archivi

On the basement floor the void to the upper level, previous pages, creates a sense of continuity and a perception of natural light that augments the overall brightness. The basement area, below, is used for meetings. Mobile computer stations that customers may use to consult books' availability, opposite page, are placed along the edge of the street-level space opposite the windows



Milano e quello dei suoi cittadini, le strade di un pensiero progettuale che crede ancora che la linea più breve tra due punti (obiettivi, problemi, soluzioni) sia ancora la retta.

The Magic Lantern Ask anyone from Milan, native or adopted, the whereabouts of a good contemporary bookshop in the city, and they will shrug their shoulders and find it impossible to come up with more than one address. Bookshops? Well stocked, yes; highly specialized, yes; attractive and convenient, probably – but in today's foggy Milan all attempts to conjure up a contemporary space for the propagation of culture, and not just in the form of books, bring the word 'impossible' to mind. There may have been such places once, but the same fate that reduced the liberal Einaudi bookshop in Milan's Via Manzoni passage to a sushi bar also overtook the radical Feltrinelli stores, leaving them no more than paperback supermarkets. All of which only serves to make Mauro Galantino's courageous project for the Egea bookshop, situated a stone's throw from Bocconi University in Milan, all the more outstanding. The area, now considered an integral part of the city's historic heritage, is certainly one of the 'hottest' in Milan's historic centre thanks to the thousands of consumers and future creators of culture and education that converge upon it. New educational 'living' opportunities will continue to appear with the construction of more buildings and functional spaces for the university. By choosing Galantino to design the bookshop, Bocconi University is taking its first steps in the creation of an architectural precinct centred on its main building, a masterpiece by Pagano. For other architects comparison with such mastery, albeit from a distance, would have generated doubts and uncertainties. Galantino, however, with the encouragement of his clients, has reacted with a design that seems to close the historic circle of Milanese avant-garde projects. From the Parker shop by Persico and Nizzoli to the redesign of the Permanente rooms by Achille and PierGiacomo Castiglioni, the designs of public places and spaces are demanding exercises in composition, in the best Milanese tradition. They are an attempt (sometimes self-punishing) to exorcize congenital chaos and entropy in a city that lost control of its existence and appearance some time ago. One of the most precise tools for the dissection and reconstitution of this messy reality has been the application of 'industrial' design – more in terms of approach than actual production – to everything from wedding invitations to the shape of skirting boards (to mention something other than the projects that win the Compasso d'Oro). Using a similar approach, this time applied to the concept of a commercial retail space, Galantino confirms his skill as a full-fledged, specifically Milanese architect, revealing his abilities as a designer as well as a constructor of symbols. After his first substantial solo project, the fine church at Cesano Boscone, Galantino has produced an infinite number of small, functional mechanisms – from glass ceilings illuminated from above to stations for reading electronic files – with a very sparing use of materials. He combines wood, metal, stone and glass, liberating them from a rhetorical hymn to material poetics in an expression that is as choral as it is discordant. Here wood and stone become a sort of solid contour to the voids and transparencies that the architect has patiently managed to excavate out of the polychrome monolith typical of today's bookshops – the mountains, piles, pyramids and ziggurats of books. Even the window displays on the street – unfettered by the stacks of Crichton, Fallaci and Vespa volumes that generally block the view of the interior – resort to the more sophisticated tool of rear-projection, which is used to bring dancing images of new releases to the frosted screens. These are still needed to catch the eyes of passers-by and more attentive observers alike. Drawn like moths to the blinding light on the inside, readers find themselves passing through a dual space. This is part psychic, created by pictures of pages and book covers, each more vivid than the last, that flash before their eyes and unleash fantasies or cultural appetites. It is also concrete, imagined by the designer as an orderly sequence of volumes and spaces in which to circulate and read. The rigorous grid plan of this project leaves no freedom to fluctuations of the pencil or the mouse. One can clearly sense the metaphor of the magic lantern – an apparently neutral container that, with gradual, small stratagems and emphases, leads from the upper to the lower floor and farther down to a basement 'theatre' where new books are presented. The small theatre is also a darker, religious sort of classroom, a representation in miniature of that mystery of creation by which – despite all worldly deterrents – authors and publishers continued to produce books, texts, printed matter – objects that use the written word to speak of the world and ideas. Perhaps a similar perseverance, translated into design, lies behind a possible new season of talented Italians like Galantino. It will certainly not be found along the paths of fashion architecture, now as crowded as a subway car in rush hour, but rather along cold, empty streets such as those that pass through the heart of Milan and the minds of its citizens, the streets of a conception of design that still believes the shortest distance between two points (objectives, problems, solutions) is the straight line.



Sezione longitudinale/Longitudinal section

Progetto/Architect:
Mauro Galantino, Marco Zanibelli
Collaboratori/Collaborators:
Francesca Albani, Mirko Cresta, Ester Garzonio, Valentina Misgur, Maria Salvatore
Segnaletica, grafica, marchio, proiezioni/ Signs, graphics, logo, projections:
Massa & Marti
Impresa costruttrice/Building contractor:
Plotini Allestimenti
Committente/Client: EGEA





Design: Richard Sapper e/and David Hill, Brian Leonard/and John Swansey
IBM Corporation
Produzione/production:
IBM Corporation, Armonk NY

Il computer volante

Francesca Picchi incontra Richard Sapper per parlare del nuovo progetto di personal computer per IBM

Francesca Picchi meets Richard Sapper to talk about his new personal computer project for IBM

Fotografia/Photography by Donato di Bello

The flying computer


IBM



IBM può vantare una invidiabile tradizione nel rapporto con grandi progettisti: Eames, Paul Rand, e oggi Richard Sapper mettono in scena il modello positivo del disegno per l'industria come espressione idealizzata del progetto, dove i saperi si contaminano germinando nuove idee. "Avrei dei grossi problemi a lavorare con un'industria che un anno decide di mettere in produzione un buon progetto e quello successivo cambia direzione" sostiene Sapper. "Per il mio lavoro i rapporti umani sono decisivi. Il progetto è un lavoro di squadra e il successo di un prodotto dipende sempre da tante persone: alle volte, come in questo caso, si ha la fortuna di trovare una squadra di lavoro che funziona alla perfezione". Alla retorica sull'estetica della sparizione e l'evanescenza della materia, Richard Sapper sembra rispondere con il nuovo progetto di computer per IBM (modello X41), riaffermando il piacere del designer dal consumato mestiere: disegnare un oggetto 'reale' (perché rinuncia alle condizioni privilegiate spesso concesse ai grandi nomi come il suo, e si impone di utilizzare solo componenti standard e tecnologie consolidate), dove la sofisticazione è tutta concentrata sull'invenzione della forma. Immaginando "un modo diverso" di porsi in relazione con le cose e di reagire ad esse, Sapper si diverte ad esercitare un sottile paradosso: disegnare un oggetto tecnologicamente sofisticato la cui portata di innovazione, chiamandosi fuori dal *pressing* delle tecnologie di punta, si lascia guidare dalla forma. Montare un computer su un braccio articolato (quando la forma è assimilata all'ingombro del solo schermo) significa svincolare la sua posizione dal piano del tavolo e rinnovare così le sue possibilità d'uso rispetto a ogni altro PC. Lo schermo sospeso nell'aria, libero di muoversi in ogni direzione, rende più facile assumere altre posizioni di lavoro, più disinvolte: anche per chi, ad esempio, si trovasse costretto su una sedia a rotelle. "In tutto il mio lavoro, la libertà nell'uso di un oggetto è stato un tema che mi ha sempre preoccupato. Tutte le macchine che ho disegnato volevo avessero questa caratteristica: essere presenti quando servono, ma non disturbare con la propria presenza, quando non si usano. Questo è accaduto per i televisori, che immaginavo portatili, con una maniglia in bella vista in modo da riporli quando non servono più: e comunque discreti, come nel caso del progetto del Black Brionvega, che, una volta spento, addirittura non era più riconoscibile in quanto televisore. Qualcosa di simile avviene oggi per i Lap Top che, quando non in uso, sono oggetti completamente neutri. Un altro tema che mi ha sempre interessato è quello del movimento e del cambiamento di forma ad esso collegato. Con la Tizio mi ero già trovato ad affrontare il problema del movimento di un oggetto/funzione (in quel caso la luce) montato su un braccio articolato: oggi mi accorgo che questo progetto mostra una qualche affinità con le sue forme, una vaga aria di famiglia". Dal punto di vista formale, questo computer IBM rappresenta un'evoluzione di progetti precedenti (in particolare l'X40, in cui lo schermo ha raggiunto la forma pressoché definitiva utilizzata in quest'ultimo modello). A parte la libertà d'uso, per Sapper rappresenta un risultato importante il fatto di essere riuscito a mettere in produzione una macchina completamente risolta in ogni più piccolo dettaglio: un 'buon' prodotto destinato a rappresentare un punto d'arrivo per questo tipo di macchine. "Oggi, se si vuole disegnare un computer molto compatto, esiste tutta l'esperienza dei portatili che sono sottilissimi. La ricerca ossessiva di miniaturizzare, per risparmiare anche solo pochi decimi di millimetro, ha prodotto macchine sempre più sottili. Tutti i componenti sono sempre più piccoli, con il difetto di essere molto costosi. In questo caso ci siamo imposti di progettare una macchina che utilizzasse solo le componenti standard di un normale computer da tavolo (che oltretutto sono più flessibili), per ottenere un prodotto di qualità che avesse costi accessibili. Nel modello precedente, ad esempio, per ridurre l'ingombro del piede avevamo utilizzato il lettore di un portatile; per questo nuovo progetto invece non volevamo accettare certi compromessi. Quando mi sono trovato a risolvere i problemi relativi all'ingombro delle componenti (rispetto, ad esempio, alla posizione obbligata dove collocare il lettore dei CD), mi sono ispirato alla coda di un uccello per disegnare una forma aerea. Volevo che tutto l'insieme desse l'impressione di un oggetto volante". Più di quindici anni sono passati dal primo computer portatile quando, ispirato dalle distese paludose della Florida dove IBM aveva insediato il suo gruppo di ricerca avanzata, Sapper immaginò la forma di quest'oggetto frutto di tecnologia sofisticata sotto le sembianze ironicamente minacciose di un alligatore ("L'idea guida consisteva nel creare un oggetto semplicissimo, quando non in funzione, ma capace di presentare al fruitore, al momento dell'uso, una forma complessa"). Il bestiario personale che si cela nelle pieghe delle forme immaginate da Sapper descrive un paesaggio silenzioso di oggetti sornioni in attesa di un gesto che li animi: mentre il retro del computer allude al volo di un uccello, un astratto mostro di Loch





Il design modulare del personal computer IBM NetVistaX41 non ha richiesto soluzioni di compromesso: sono state utilizzate solo componenti standard. Il lettore CD, quando serve, fuoriesce dal volume aereo della macchina (in alto). La composizione di volumi nella parte posteriore (pagine precedenti) è stata particolarmente studiata, in evidenza l'alloggiamento accessibile delle schede PCI

The modular design of the IBM NetVistaX41 personal computer required no compromises: only standard components were used. The CD reader, when needed, emerges from the machine's aerial volume (top). Particular care was devoted to the composition of its volumes in the rear part (previous pages), highlighting the flexible PCI card housing

Ness si nasconde nella linea che circoscrive i tasti di regolazione dello schermo.

The Flying Computer Design is still an essential part of the credo of IBM, a company with an impressive record of involving eminent designers to help shape its products. Charles Eames, Paul Rand and now Richard Sapper have spotlighted the potential of industrial design to develop fresh ideas and expressive forms in which different branches of knowledge merge and intersect. In so doing, IBM has paradoxically created what amounts to a tradition of innovation. 'I would find it very hard to work with a company if it decided one year to put a good design into production and the next year to alter course', says Sapper. 'In my job human relationships are decisive. Design requires a team spirit, and the success of a product always depends on a lot of people. Every now and again, as in this case, one has the good luck to hit on a team that works to perfection'.
Richard Sapper's answer to the rhetoric about the disappearance and evanescence of the object is his new computer design for IBM, the X41. The project underscores the pleasure a consummate designer derives from making 'real' objects. He has waived the privileged conditions often granted to big names, choosing instead to rely solely on standard components and consolidated technologies. The sophistication is all concentrated on the invention of form. By imagining 'a different way' of relating to things and reacting to them, Sapper is designing a technologically refined object whose innovative strength, by avoiding the pressure of cutting-edge technologies, allows itself to be guided by form. Mounting a computer on a spring-jointed arm (whose form is assimilated to the dimensions of the screen alone) means releasing its position from the worktop and thus giving it more scope than any other PC. Free to move in all directions, the screen, suspended in the air, makes it easier to adopt more diverse and relaxed work postures – even accommodating users who might, for example, be confined to a wheelchair. 'In all my work I have always been concerned about the freedom of use of an object. I have wanted all the things I have designed to have this characteristic: to be around when they're needed, but to be unobtrusive when they're not. 'I applied this to my TV sets, which I envisaged as portable and fitted with a conspicuous handle to stow them away when not needed. I wanted them in any case to be discreet, like the Black Brionvega. When this set was turned off, you couldn't even recognize it any more as a TV. Something of the sort happens today with laptops; when not in use, they are completely neutral objects. 'Another aspect that has always interested me is that of movement, and the changing forms that movement entails. With the Tizio, I had already had to tackle the problem of the movement of an object/function (in that case light) mounted on a spring arm. Today I realize that this design shows some affinity with the forms of that lamp: it has a faintly familiar air about it. From the point of view of form, I see this IBM computer as an evolution of previous designs (in particular the X40, where the screen reached the virtually definitive form used in this latest model)'. Aside from freedom of use, for Sapper it is important to have succeeded in putting into production an object completely resolved, down to the smallest detail – a 'good' product intended to be a point of arrival for machines of this type. 'Today if one wants to design a very compact computer, there already exists a tradition of extremely slim portables. The obsession with miniaturization, to save even just a few tenths of a millimetre, has produced ever thinner devices. All components are getting steadily smaller, but they have the disadvantage of being very expensive. In this case we set out to design a computer that would utilize only the standard components of a normal desktop (which, apart from anything else, are more flexible) so as to achieve a quality product at an accessible cost. In the earlier model, for instance, to cut the size of its foot, we made use of a laptop reader. For this new design, though, we did not want to stoop to certain compromises. 'When I found myself having to deal with problems of component dimensions (compared, for example, to the obligatory position of the CD drive), I drew inspiration from a bird's tail to design an aerodynamic form. I wanted the whole thing to give the impression of being a flying object'. It is more than 15 years since Sapper designed his first laptop when, inspired by the Everglades in Florida, where IBM had set up its advanced research group, Sapper imagined the shape of this object. The fruit of sophisticated technology, it bears an ironically menacing resemblance to an alligator. 'The guiding idea was to create what would be an extremely simple object when not in operation, but which would look more complex when turned on'. The personal bestiary concealed within the forms imagined by Sapper describes a silent landscape of sly objects awaiting a gesture to bring them to life. While the back of the computer alludes to a bird's flight, an abstracted Loch Ness monster lurks in the line that circumscribes the screen controls.

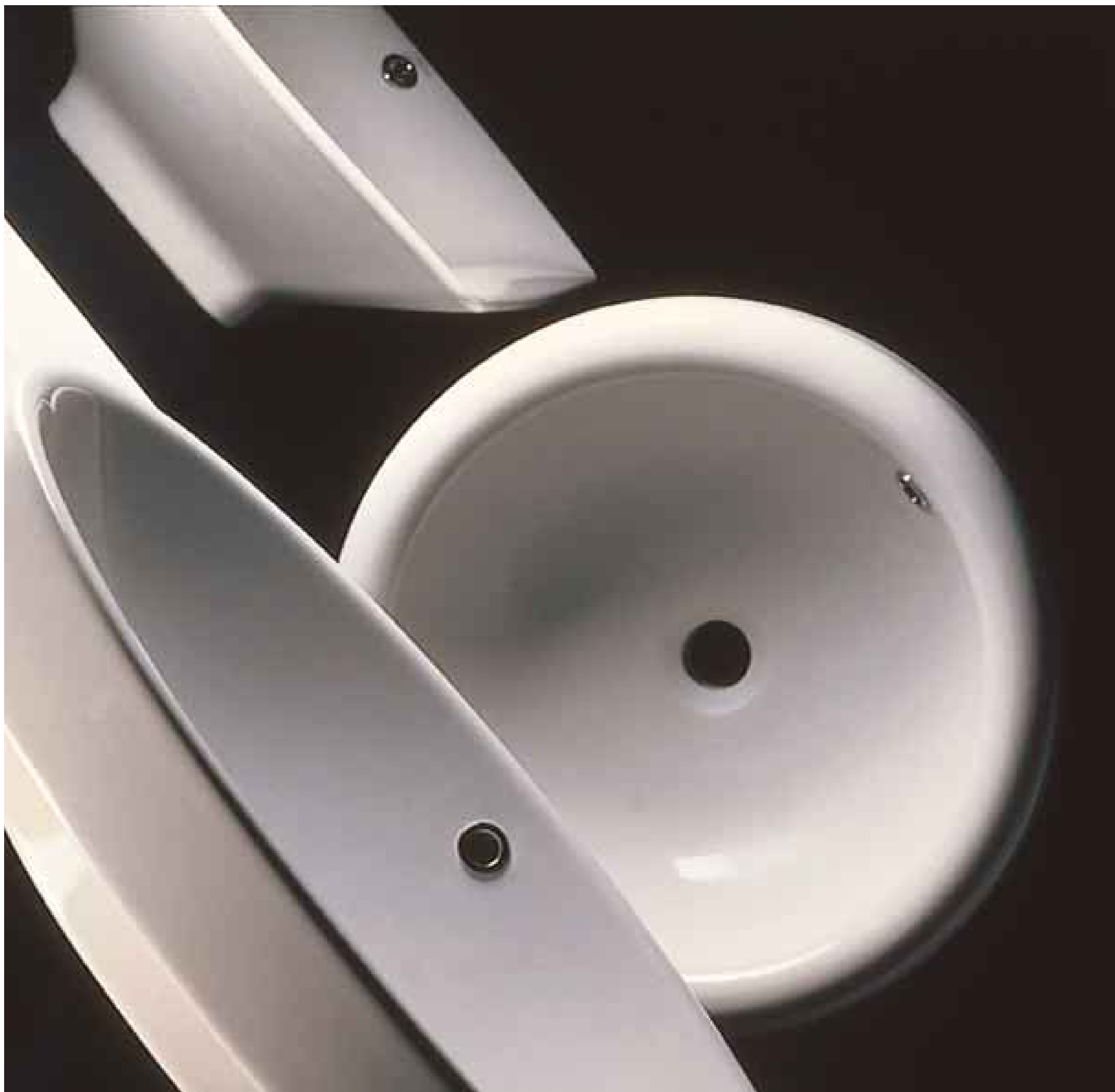




Nell'affrontare i problemi relativi all'ingombro delle componenti Sapper si è ispirato alla coda di un uccello per disegnare una forma aerea e trasparente. Nella versione da tavolo (in basso) è evidente lo spazio liberato in cui è possibile riporre la tastiera

Sapper drew on the shape of a bird's tail to suggest light, transparent form. Clearly visible in the desktop version (bottom) is the space liberated to allow for storing the keyboard





rassegna

Bagno: attrezzature e arredi
Quale sarà il paesaggio domestico del futuro? Di certo sappiamo che oggi la stanza da bagno, insieme alla cucina, è la zona della casa che sta subendo i maggiori cambiamenti. La gran varietà di prodotti messa a disposizione dalle industrie è sintomatica della vivacità di un settore che ha saputo rinnovarsi e innovare, avvalendosi del design per raggiungere risultati davvero pregevoli: come dimostrano la rubinetteria disegnata da Matteo Thun per Zucchetti (in basso) o i lavabi progettati da Franco Bartoli per Ideal Standard (nella pagina accanto). La cura del corpo è un piacere quotidiano accresciuto da vasche e docce attrezzate con le più incredibili funzioni e ambientato in una stanza sempre più simile ad una zona living che ad un locale di servizio.

The bath: equipment and furnishings
What does the future hold for the domestic landscape? One thing we know for certain is that the bathroom, together with the kitchen, is the area in the home undergoing the most dramatic changes.
The huge variety of products now available is symptomatic of the liveliness of a sector that has been able to renew itself and achieve truly impressive results through innovative design. Prime examples are faucets and fittings designed by Matteo Thun for Zucchetti, below, or the washbasins designed by Franco Bartoli for Ideal Standard, opposite page. The care of the body is an everyday pleasure enhanced by tubs and showers equipped with the most incredible functions and set in rooms that more and more resemble living spaces rather than service areas.



Hatria
Gruppo Marazzi
Viale Virgilio, 3
41100 Modena
T 059384567
F 059384212
info@hatria.com
www.hatria.com



DolceVita
design: Hatria
Nei sanitari della collezione DolceVita, la classicità è interpretata con eleganza e tradotta in forme scultoree ma funzionali. Diversi tipi di vaso e bidet, nonché quattro modelli di lavabo, compresa la consolle da 100 cm qui illustrata (disponibile anche nella versione con colonna centrale), offrono soluzioni in grado di soddisfare qualsiasi esigenza.

DolceVita
design: Hatria
Sanitary items from the DolceVita collection interpret the classic with elegance, translating it into shapes that are sculptural in character but consummately functional. Various types of bowl and bidet and four models of washbasin, including consoles measuring 100 cm, shown here (also available in a version with a central column), offer solutions capable of satisfying every need.

Axa
Via Gargarasi, Z.I.
01033 Civita Castellana (Viterbo)
T 0761540175
F 0761540721
info@axasanitari.it
www.axasanitari.it



Qube
design: Massimiliano Cicconi
Cubica, squadrata senza mezze misure, la collezione Qube permette di personalizzare anche i sanitari: vaso e bidet possono essere, infatti, rivestiti con piastrelle o mosaici, oppure con legno e laminati, grazie ad un sistema di montaggio a scorrimento. Cerchio e quadrato, le figure geometriche di riferimento, suggeriscono un'interessante commistione di staticità e movimento. Numerose varianti di lavabo (dal tipo quadrato a muro a quello tondo soprapiano) offrono soluzioni sempre appropriate.

Qube
design: Massimiliano Cicconi
Cubical or square – no half measures allowed – the Qube collection enables users to customize even their sanitary items. Bowls and bidets may, in fact, be faced with tiles and mosaics or wood and laminates thanks to a sliding assembly system. The circle and square, the geometric figures referenced in this case, suggest an intriguing mixture of action and inaction. Numerous variants of the washbasin (from the square, wall type to the round one that fits onto a top) guarantee solutions appropriate for any setting.

Laufen Italia
Via Faentina, 213
48010 Fornace Zarattini (Ravenna)
T 0544509728
F 0544501694
idi@laufen-duravit.it
www.laufen-duravit.it
Teuco Guzzini
Via Avogadro, 12
Zona Industriale Enrico Fermi
62010 Montelupone (Macerata)
T 07332201
F 0733220391
Numero verde 800-270270
teuco@teuco.it



Mylife
design: frog
Il bagno è diventato un luogo dove circondarsi di prodotti naturali che fanno bene al corpo e all'anima. Cavalcando quest'onda naturalistica, Laufen ha creato in collaborazione con Teuco una linea per il bagno in perfetta armonia con la natura. La vasca da bagno (Teuco) è stata concepita per essere installata anche a centro stanza. I sanitari in ceramica sono prodotti ed i mobili da bagno commercializzati da Laufen. Sanitari e mobili sono disponibili in una grande scelta di forme e dimensioni.

Mylife
design: frog
The bathroom has become a place where we surround ourselves with natural products that soothe both body and soul. Inspired by this trend, Laufen has created, in collaboration with Teuco, a line for the bathroom that harmonizes perfectly with nature. The bathtub (Teuco) was conceived to be installed in the centre of the room. Laufen manufactures the ceramic sanitary items and markets related bathroom furniture pieces. Sanitary articles and furniture come in a vast array of shapes and sizes.

Roca
Divisione Arredobagno
Via Leonardo da Vinci, 24
20080 Casarile (Milano)
T 02900251
F 029052174
roca-italia@roca-italia.com
www.roca-italia.com



Giralda
design: Roca
Erede di una tradizione consolidata sul piano della qualità dei materiali e delle finiture, la collezione di sanitari Giralda ha un design gradevole, caratterizzato dall'accostamento simmetrico delle linee e dalla compostezza dei volumi. Il lavabo, disponibile in differenti modelli e misure, ha un bacino ampio e superfici perfettamente levigate che esaltano al massimo le qualità della ceramica. Il bidet può essere fornito di coperchio.

Giralda
design: Roca
Heir to a consolidated tradition of quality in materials and finishes, the Giralda collection of sanitary articles features an appealing design characterized by a symmetrical alliance of lines and moderate volumes. The washbasin, available in a variety of models and measurements, has an ample basin and flawlessly ground surfaces that set off the qualities of the ceramic to perfection. The bidet may be supplied with a lid.

Ceramica Catalano
Str. Prov. Falerina Km 7,200
01034 Fabrica di Roma (Viterbo)
T 07615661
F 0761574304
segreteria@catalano.it
venditeitalia@catalano.it
export@catalano.it
www.catalano.it



Sistema Zero
design: Nilo Gioacchini con Catalano
Zero è una famiglia di sanitari caratterizzata dalla poliedricità tipologica, i cui componenti consentono le più diverse composizioni spaziali. Il riferimento a matrici geometriche pure permette ai singoli lavabi di essere installati sospesi, ad appoggio, a semincasso e ad incasso. Tra le novità, il lavabo Zero75 – con una dimensione media idonea alle nuove esigenze spaziali – e il vaso e il bidet Zero54, coerenti nella forma con le linee del sistema.

Zero System
design: Nilo Gioacchini with Catalano
Zero is a family of sanitary items characterized by typological versatility, with components that make possible a wide variety of spatial compositions. The geometric matrices of the individual washbasins allow them to be installed by suspension, rested on pedestals, semi-built-in and built-in.
Among the latest products are the Zero75 washbasin – in a medium size suited to today's needs – and the Zero54 bowl and bidet.

Ideal Standard
Divisione di
American Standard Italia
Via Ampère, 102
20131 Milano
T 0228881
F 022888326
Numero verde 800-823114
www.idealstandard.it



Independent
design: Franco Bartoli
Autonomi eppure facilmente abbinabili alle serie di sanitari esistenti, i lavabi Independent si pongono come veri e propri elementi d'arredo. Hanno dimensioni contenute in larghezza ma offrono diverse possibilità d'appoggio. Sono realizzati esclusivamente, e rigorosamente, in ceramica.

Independent
design: Franco Bartoli
Autonomous yet easy to coordinate with existing series of sanitary equipment, Independent washbasins present themselves as bona fide interior decor elements; although they're not very wide, they offer numerous support options.
They are made exclusively, and rigorously, in ceramic.

Cesame
Ceramica Sanitaria del Mediterraneo
Zona Industriale – 2.a Strada
95131 Catania
T 095591044
F 095592613
segreteria@cesame.it
www.cesame.it



Fleurs
design: Ambrogio Rossari
La collezione Fleurs si presenta come un vero programma d'arredamento formato da elementi pensati per un bagno nel quale colori, luci e atmosfere sono lontani da ogni artificio. La struttura (di legno con dettagli d'acciaio) è predisposta per accogliere i lavabi della serie Infinito (disegnata da Massimo Farinetti) e può essere completata da anta, cassetto, piano d'appoggio e da accessori coordinati. Le dimensioni contenute sono idonee anche ai piccoli spazi.

Fleurs
design: Ambrogio Rossari
The Fleurs (flowers) collection comes across as a genuine furnishing programme, its elements intended for a bathroom environment in which colour, lighting and atmosphere are anything but artificial. The structure (in wood with details in steel) is designed to accommodate washbasins from the Infinite series, designed by Massimo Farinetti, and may be completed with a door, drawer, top and coordinated accessories. Its reduced dimensions are perfect for cramped spaces.

Sicart
Via dell'Artigianato, 6
36050 Cartigliano (Vicenza)
T 0424590271
F 0424828731
info@sicart.it
www.sicart.it

Bubb
design: Nicoletta Rossetto
Realizzati in gres ceramico, i lavabi della linea Bubb hanno forme morbide, esaltate da colori e finiture inusuali: smalti ceramici grigio satinati, cangianti o addirittura colori primari, come il rosso acceso. Disponibili in diversi formati e misure, i lavabi Bubb sono abbinati a complementi ed accessori (consolle, contenitori, specchi, lampade), proposti in rovere sbiancato e moro, che ne sottolineano l'eleganza.

Bubb
design: Nicoletta Rossetto
Ceramic stoneware washbasins from the Bubb line vaunt soft forms highlighted by offbeat tones and finishes. Ceramic enamels in grey or even primary colours like bright red are available in either satin or iridescent finishes. Offered in various shapes and sizes, Bubb washbasins may be combined with complements and accessories (consoles, case pieces, mirrors and lamps) in bleached or mulberry oak, emphasizing the elegance of their design.

Pozzi-Ginori
Sanitari Pozzi – Sanitec Group
Corso Garibaldi, 99
20121 Milano
T 02626911
F 0262691500
www.pozzi-ginori.com



Serie 500
design: Antonio Citterio con Sergio Brioschi
Eleganza e funzionalità costituiscono gli elementi su cui si basa 500, una serie che si connota per i sanitari piccoli (sono profondi 500 mm) ma confortevoli. La serie ora dispone di lavabi di varie dimensioni, angolari, asimmetrici e classici con o senza colonna. Gli ampi piani d'appoggio, integrati nel disegno dei lavabi, e i comodi portasalviette di ottone cromato sfruttano gli spazi disponibili senza rinunciare all'eleganza.
Nuovi anche il vaso e il bidet sospesi, una soluzione che garantisce pulizia e igiene ed esalta la forma dei singoli pezzi.

Series 500
design: Antonio Citterio with Sergio Brioschi
Elegance and functional performance are the elements underlying the 500 series, noted for sanitary items that are 500 mm deep yet comfortable. The series now includes corner washbasins, asymmetrical or classic, with or without column. Broad tops, included in the design of the washbasins, as well as convenient towel bars in chromium-plated brass make clever use of available space without sacrificing elegance. Also new are suspended bowls and bidets, solutions that guarantee cleanliness and hygiene and set off the shape of the individual pieces.

Villeroy & Boch
Generaldirektion
D-66693 Mettlach
T +49-6864-810
F +49-6864-811516
www.villeroy-boch.com
In Italia: **Villeroy & Boch**
Via Crispi, 28
125121 Brescia
T 0303759077
F 0303776148



Nexion
design: Villeroy & Boch
Realizzata con lato interno ed esterno a fusione unica, la vasca Quaryl Nexion ha un bordo incredibilmente arrotondato e poggia su uno zoccolo di styropor rientrante che le conferisce la leggerezza della vasca da bagno ovale. Lo zoccolo può essere piastrellato per ottenere un contrasto di colori ricco d'effetto. Adatta ad essere installata anche a centro stanza, la vasca è profonda 45 cm ed è disponibile nei colori della gamma Quaryl.

Nexion
design: Villeroy & Boch
Made in a single casting of interior and exterior elements, the Quaryl Nexion tub has a rounded edge and rests on a base of recessed styropor, giving it the lightness of an oval bathtub. The base may be tiled to achieve a colour contrast with sumptuous effects. Suitable for installation in the centre of the room, the tub is 45 cm deep and comes in shades from the Quaryl range.

Antonio Lupi Design
Via Mazzini, 73/75
50050 Stabbia – Cerreto Guidi (FI)
T 0571586881
F 0571586885
lupi@antoniolupi.it
www.antoniolupi.it



Tabula – Eco
design: Prospero Rasulo
La flessibilità dei vari arredi si snoda con naturale semplicità attorno agli elementi guida del programma: i quattro lavabi (qui è illustrato il modello Eco) e i nuovi piani d'appoggio con relative strutture di sostegno. Piani e contenitori sono realizzati in multistrato marino rivestito con rovere naturale o tinto, le strutture sono di acciaio spazzolato e dotate di un sistema a cavi e perni, Tenso, adattabile anche a parete, che funge da portasalviette.

Tabula – Eco
design: Prospero Rasulo
The flexibility of various furnishings allows them to merge naturally and simply with the range's primary elements: four washbasins (illustrated here is the Eco model) and new tops with their related support structures. Tops and storage units are made of marine plywood in an oak stain or faced with natural oak, while structures are in brushed steel and come equipped with a pin-and-cable system called Tenso, suitable for wall mounting, that may also be used as a towel holder.

Franke
Via Pignolini, 2
37019 Peschiera del Garda (Verona)
T 0456449311
F 0456400165
Numero verde 800-359359
www.franke.it



Franke WSE: Plaisir Rondo
design: Franke
Adatto anche ai bagni di luoghi aperti al pubblico, il lavabo Plaisir Rondo è realizzato in acciaio inox 18/10 ed è integrato in un piano superiore di legno Njango, laccato al poliestere e resistente all'acqua. Il piano di appoggio inferiore è d'acciaio inox lucidato ed è completato da un'asta portasalviette semicircolare.
Dimensioni: 1250 x 570 x 305 mm.

Franke WSE: Plaisir Rondo
design: Franke
Useful for wash rooms in public places, the Plaisir Rondo washbasin is made of 18/10 stainless steel and is built into a top made of Njango wood, lacquered with water-resistant polyester. The lower support surface, in polished stainless steel, is completed with a semicircular towel rod. Dimensions: 1,250 x 570 x 305 mm.

Rapsel
Via A. Volta, 13
20019 Settimo Milanese (Milano)
T 0233501431
F 0233501306
rapsel@tin.it
www.rapsel.it



Mimi
design: Peter Büchele
I pannelli di vetro temperato della doccia Mimi sono sorretti da una struttura di acciaio inossidabile satinato. La cabina che ne risulta misura 86,5 x 84,5 x 194 cm.
Con le stesse caratteristiche è disponibile la cabina per vasca, nei tipi a parete e ad angolo.

Mimi
design: Peter Büchele
The tempered glass panels of the Mimi shower are supported by a stainless steel structure with a satin finish. The resulting stall measures 86.5 x 84.5 x 194 cm.
Also available with the same characteristics is a stall for tubs in both wall and corner models.

Ceramica Flaminia
S.S. Flaminia km 54,630
01033 Civita Castellana (Viterbo)
T 0761542030
F 0761540069
ceramicaflaminia@ceramicaflaminia.it
www.ceramicaflaminia.it



Tatami
design: Ludovica e Roberto Palomba
Nel progetto Tatami, il piatto doccia è sostituito da moduli ceramici dotati di una superficie antisdrucciolo, la cui texture è studiata per ricavare il massimo beneficio dal massaggio plantare. Con la sua semplicità e flessibilità il piatto doccia Tatami supera gli schemi tipologici e di ambientazione, interpretando in modo innovativo la presenza del materiale ceramico in bagno.

Tatami
design: Ludovica and Roberto Palomba
Tatami substitutes the usual shower pan with ceramic modules, equipped with a slip-proof textured surface that gives the soles of the bather's feet the best massage they've ever had. Tatami's simplicity and flexibility have enabled it to overcome the usual typological and environmental schemes, interpreting the presence of ceramic material in the bathroom in an entirely innovative way.

Agape
Via Po Barna, 69/70
46031 Correggio Micheli
Bagnolo S. Vito (Mantova)
T 0376250311
F 0376250330
www.agapedesign.it



Foglio
design: Benedini Associati
Poiché il lavabo non è più utilizzato per contenere ma solo per raccogliere l'acqua erogata e utilizzata dal fruitore per lavarsi, i progettisti hanno pensato ad una sorta di 'imbuto' allargato, ricavato da una lastra di pvc fustellata.
Disponibile in quattro colori (arancio, giallo, grigio e viola) e due misure (56 x 41,5 x 14 cm, 69 x 53 x 15 cm), Foglio è costruito con un materiale flessibile e trasparente, facilmente sostituibile per seguire mutevoli esigenze cromatiche.

Foglio
design: Benedini Associati
Since the washbasin is no longer used to hold things, only to collect the water for washing, designers hit upon the idea of creating an enlarged 'funnel' from a sheet of die-cut PVC. Available in four shades (orange, yellow, grey and violet) and two sizes (56 x 41.5 x 14 cm and 69 x 53 x 15 cm), Foglio (sheet) is made out of a flexible and transparent material that can be replaced in a twinkling to stay in step with ever-changing chromatic needs.

Duravit
Postfach 240
D-78128 Hornberg
T +49-7833-700
F +49-7833-70289
www.duravit.com
Duravit Italia
Via Faentina, 213
48010 Fornace Zarattini (Ravenna)
T 0544501698
F 0544501694
ldi@laufen-duravit.it



Bathroom_Foster
design: Norman Foster
Il bagno disegnato da Norman Foster per Duravit ed Hoesch ne ridefinisce in maniera analitica i principi fondamentali. Il progetto si basa su un linguaggio formale estremamente semplice: due circonferenze poste una accanto all'altra si fondono in un ovale che costituisce la forma base dell'intera serie. Si tratti di vasca, lavabo, vaso, bagno turco o dispenser, ogni elemento della serie è stato sviluppato partendo dall'ovale. Le superfici lisce e i materiali (alluminio e vetro, in particolare) contribuiscono a rendere l'insieme piacevolmente sobrio.

Bathroom_Foster
design: Norman Foster
The bathroom created by Norman Foster for Duravit and Hoesch redefines, in an analytical manner, its fundamental principles. The design is based on an extremely simple formal language: a pair of circumferences placed beside each other creates an oval, the basic shape that informs the entire project. Each element in the series, which comprises a tub, washbasin, bowl, Turkish bath and dispenser, has been developed using the oval as a starting point. Sleek surfaces and materials (aluminium and glass, in particular) contribute to a pleasingly sober bath environment.

Hoesch Design
Hoesch Metall + Kunststoffwerk
Postfach 100424
D-52304 Düren
T +49-2422-540
F +49-2422-54276
hoesch.mkt@t-online.de
In Italia: **Hoesch Bagno**
Via Crea, 75
30038 Spinea (Venezia)
T 0415411988
F 0415411983
hoesch@shineline.it
www.hoesch.de



Box doccia Foster
design: Norman Foster
Il box-doccia/bagno a vapore (ad uno o due posti) progettato da Norman Foster per Hoesch (e Duravit) è caratterizzato da un piatto doccia dal disegno inconfondibile e da semplici e lucenti pareti di cristallo. Lo speciale trattamento Everclean, brevetto Hoesch, garantisce infatti la brillantezza delle superfici anche in presenza di calcare e di temperature elevate. Le dimensioni generose (1200 x 1150 x 2300 mm e 1600 x 1150 x 2300 mm) e la semplicità del disegno interno sono le caratteristiche vincenti di questo prodotto.

Foster shower box
design: Norman Foster
The shower stall/steam bath (for one or two) designed by Norman Foster for Hoesch (and Duravit) features a shower tray with an unmistakable design and simple, lustrous plate-glass walls. The special Everclean treatment, patented by Hoesch, guarantees brilliant surfaces, even in the presence of calcium deposits and high temperatures. Generous dimensions (1,200 x 1,150 x 2,300 mm and 1,600 x 1,150 x 2,300 mm) and the clean-lined design of the interior are other features that make this product a winner.

Titan
Titanbagno
47891 Repubblica di San Marino
T 0549877111
T +378877111(from abroad)
F 0549908154
F +378908154 (from abroad)
titan@titan.sm
www.tinan.sm



Linea Kendo Design
design: Titan
Le ampie superfici di cristallo (sottoposte a trattamento anticalcare Sliding Water) e la semplicità degli elementi utilizzati danno alle cabine doccia Kendo uno stile adatto alle più diverse esigenze. Il modello KPO qui illustrato, privo di profili orizzontali, grazie al suo ingombro contenuto (62 x 121 x 185 cm) e all'apertura a doppio battente, si presta ad essere utilizzato anche negli ambienti più angusti.

Kendo Design Line
design: Titan
Broad plate-glass surfaces (featuring the Sliding Water anti-lime treatment) and the simplicity of utilized elements give Kendo shower stalls a style that is ideal for the most widely varying needs. Free of horizontal profiles, Model KPO, shown here, occupies a tiny amount of space (62 x 121 x 185 cm) and has dual side-hinged doors, enabling its use in the most cramped surroundings.

Cesana
Via Dalmazia, 3
Casella Postale 93
20059 Vimercate (Milano)
T 0396082441
F 0396851166
Numero verde 800-393949
www.cesana.it



3000 Tecnolux
design: Cesana
Le cabine doccia della serie 3000 Tecnolux rinunciano al telaio, potenziano l'effetto leggerezza e garantiscono una perfetta funzionalità (anche in fase di montaggio). Cerniere di alluminio curate nei minimi dettagli assicurano la solidità dell'insieme e un risultato estetico di grande pulizia, lasciando al cristallo il ruolo di protagonista assoluto. Qui è illustrato un box doccia ad angolo a due porte battenti; sono disponibili anche il modello curvo, quello per l'installazione in nicchia e quello ad angolo con un lato fisso.

3000 Tecnolux
design: Cesana
Shower stalls from the 3000 Tecnolux series have been liberated from their frames, streamlining appearance while guaranteeing flawless functional performance (even during assembly). Aluminium hinges assure the units' sturdiness as well as an aesthetic result distinguished for cleanly etched lines that highlight the use of plate glass. Illustrated here is a corner shower stall with two side-hinged doors. Also available are a curved model, a unit for installation in a niche and a corner model with a fixed side.

Duscholux
D-69191 Schriesheim
T +49-6203-1020
F +49-6203-102390
duscholux-kit@t-online.de
www.duscholux.com
In Italia: **Duscholux Italiana**
Zona Industriale Isarco
39043 Chiusa/Laion (Bolzano)
T 0472848501
F 0472848504
free6144@dnet.it



Duscholive
design: Duscholux
Le cabine doccia attrezzate Duscholive (disponibili nei modelli Duscholive a Vapore, con bagno turco, Duscholive Benessere, con idromassaggio, e Duscholive Fitness, con getti verticali) sono dotate dei migliori dispositivi per favorire la pulizia e il benessere del corpo.
La varietà delle prestazioni e la perfetta funzionalità (anche per l'uso in coppia) non incidono sulle dimensioni, che rimangono sempre molto calibrate. Le cabine sono equipaggiate con rubinetteria Hansa.

Duscholive
design: Duscholux
Duscholive-equipped shower stalls (available in the Duscholive Steam model with a Turkish bath, Duscholive Well-Being with a whirlpool and Duscholive Fitness with vertical jets) are supplied with the most efficient devices available for effecting the cleanliness and well-being of the body. The stalls' numerous features and functional prowess (even for use in pairs) do not adversely effect their dimensions, which always remain perfectly balanced. Stalls come equipped with Hansa faucets and fittings.

Samo
Via Trieste, 62
37040 Bonavigo (Verona)
T 044273018
F 0442670033
samo@samo.it
www.samo.it



Piatti doccia Grandi Misure
design: Samo
Samo propone una vasta linea di piatti doccia di grandi dimensioni in metacrilato, ideali per assecondare qualsiasi esigenza di misura e spazio. Stampati a caldo e rinforzati con resina poliestere, sono maneggevoli, facili da inserire in qualsiasi ambiente bagno, installabili sia su pavimento sia ad incasso.
Tra le caratteristiche principali si segnalano: la superficie antisdrucciolo, il colore inalterabile, l'isolamento termico e la varietà dei modelli disponibili, compresi il piatto tondo (diametro 100 cm) e quello pentagonale.

Outsized shower trays
design: Samo
Samo offers a wide range of large-dimensioned shower trays in metacrylate, ideal for satisfying every dimensional and spatial need. Hot-moulded and reinforced with polyester resin, they are manageable, easy to fit into any bathroom setting and may be installed either on the floor or built into the wall. Worthy of note among the line's principal characteristics are its slip-proof surface, colourfastness, thermal insulation and the variety of models available, including round (diameter: 100 cm) and pentagonal trays.

Wilux
Rosmolenlaan 3
NL-3447 GL Woerden
P.O. Box 420, 3440 AK Woerden
T +31-348-462035
F +31-348-432586
wilux@wilux.nl
In Italia: **Wilux Italia**
Via Enzo Ferrari, 4
30027 San Donà di Piave (Venezia)
T 0421222040
F 0421222181
wiluw@wiluxitalia.com



Smart Tower II
design: Wilux
Il box doccia Smart Tower II è composto da una colonna attrezzata di alluminio, da due pannelli fissi di cristallo curvo e da una porta scorrevole di cristallo temperato (spessore 6 mm) che si può aprire verso destra o sinistra grazie a un originale sistema di scorrimento. Non ci sono profili verticali; un unico tubo di acciaio inox mantiene la colonna in posizione. La colonna è dotata di miscelatore, getti idromassaggio, doccetta con asta saliscendi e di vano portaoggetti.

Smart Tower II
design: Wilux
The Smart Tower II shower stall consists of a column system in aluminium, a pair of fixed panels in curved plate glass and a sliding door in tempered plate glass (thickness: 6 mm), which may be opened to either the right or left thanks to an original sliding system. There are no vertical profiles; a single pipe made of stainless steel keeps the column in place. The stall comes equipped with a mixer, whirlpool jets, hand shower with a height-adjustment rod and caddy.

Revita
Marchio di Domino - Sanitec Group
Via Valcellina, 3
Z.I. Nord
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T 0427594111
F 0427 50304
info@dominospa.com
www.dominospa.com



Tandem Reve
design: Revita
Combinando la vasca idromassaggio al box doccia, Tandem Reve soddisfa le esigenze di tutta la famiglia. Il box è un vero campione dello spazio (misura 170 x 70/85 x 212 cm) ed offre un grande comfort interno e un'ampia zona doccia dall'elegante chiusura circolare scorrevole. L'idromassaggio turbopool fornito dalla vasca e quello verticale della doccia creano un doppio benefico effetto.

Tandem Reve
design: Revita
Combining a whirlpool tub with a shower stall, Tandem Reve satisfies the needs of the entire family.
The stall, a veritable space champion (measuring 170 x 70/85 x 212 cm), offers wonderful comfort on the inside and a roomy shower area with an elegant circular sliding closure mechanism. The tub's turbopool massage and the vertical one of the shower create a dual beneficial effect.

Vismaravetro
Via Furlanelli, 29
20050 Verano Brianza (Milano)
T 0362992244
F 0362992255
info@vismaravetro.it
www.vismaravetro.it

Parentesi
design: Vismaravetro
Paretina estensibile per vasca, Parentesi è una nuova soluzione, coperta da brevetto di utilizzo, composta da due elementi di cristallo temperato che si snodano lungo la vasca, seguendo un movimento rototraslante guidato da un sottile binario metallico posto sulla sommità. Il pannello incernierato a parete è lineare, l'anta terminale è invece curva, per contenere meglio gli spruzzi e far scivolare le gocce ad uso terminato. La maniglia metallica può essere usata anche come portasalviette. Profili e telaio sono di alluminio anodizzato o smaltato.

Parentesi
design: Vismaravetro
An extendible wall for the tub, Parentesi (parentheses) is a new patented solution composed of two tempered plate-glass elements that unwind along the tub with a rotary movement guided by a thin metal track at the top. The panel, which is hinged to the wall, is linear, while the terminal wing is curved, guarding against splashing and making drops slide away when the shower is over. The metal handle can also be used as a towel holder. Profiles and frame are in anodised or enamelled aluminium.

Kos
Viale De La Comina, 17
33170 Pordenone
T 0434363405
F 0434551292
kos@kosidromassaggio.it
www.kosidromassaggio.it



Gaudí
design: Paolo Galeotti
Box doccia con bagno turco, Gaudí è fornito di ante scorrevoli in cristallo curvo temperato. Le dimensioni contenute (il modello più piccolo misura 66,5 x 66,5 cm) lo rendono idoneo a qualsiasi spazio. All'interno, un sedile di legno, removibile e ribaltabile, garantisce una posizione confortevole durante il bagno turco, attivabile anche in un'atmosfera colorata, grazie all'Idrocolore Kos system. Questa funzione, così come tutte le altre, comprese l'idromassaggio cervicale, dorsale e plantare e la doccia scozzese, è comandata mediante una tastiera digitale.

Gaudí
design: Paolo Galeotti
A shower with Turkish bath, Gaudí is supplied with sliding doors in curving tempered plate glass. Its compact dimensions (the smallest model measures 66.5 x 66.5 cm) allow it to fit into the narrowest of spaces. On the inside, a wooden seat, which may be removed or tipped upward, guarantees a comfortable position for the Turkish bath, which may be enjoyed in a colourful atmosphere thanks to the Hydro-Colour Kos system. Like the shower's whirlpool cervical, dorsal and foot baths and the Scotch shower, the adjustable seat is controlled by a digital keyboard.

Glass Idromassaggio
Via Baite, 12/E
Zona Industriale
31046 Oderzo (Treviso)
T 04227146
F 0422816839
glass@glassidromassaggio.it
www.glassidromassaggio.it



Stratos
design: Glass Idromassaggio
Grazie all'ingombro contenuto (70 x 90 cm) e alla particolare forma della sua pianta, Stratos, cabina doccia con idromassaggio, si può installare negli spazi più difficili (anche accanto a una porta). L'abitabilità interna non ne soffre ed è completata da un comodo sedile. Getti a pioggia, a cascata e dorsali assicurano una doccia contro ogni stanchezza, mentre un dispositivo misuratore della temperatura dell'acqua, posto sotto il sedile, garantisce sicurezza e risparmio. Il miscelatore termostatico è protetto da filtri contro le impurità.

Stratos
design: Glass Idromassaggio
With its limited footprint (70 x 90 cm) and offbeat design, Stratos, a shower stall with a whirlpool feature, may be installed in the most problematical spaces (even beside a door). The user's comfort is not jeopardised, and the item benefits from the presence of a comfortable seat. Rainfall, waterfall and dorsal jets assure a shower that rids every trace of weariness, while a device located under the seat that measures the temperature of the water guarantees safety and savings. The thermostatic mixer is protected by filters against impurities.

Férroli
Gruppo Férroli
Via Ritonda, 78/A
37047 San Bonifacio (Verona)
T 0456139411
F 0456100933
www.ferroli.it
www.industriefer.it



Feel Good
design: Férroli
Box doccia multifunzione, Feel Good è costruito in metacrilato, con vetrata in cristallo temperato di sicurezza trasparente. S'installa senza sigillanti siliconici a vista, mediante particolari incastri tra i vari elementi. Il box è dotato di sedile incorporato nella stampata e di piatto doccia con fondo antiscivolo. Un nuovo sistema digitale, con tecnologia touch screen, permette di accedere alle funzioni Aromaterapia, Musicoterapia e Cromoterapia, i cui effetti combinati daranno risultati davvero sorprendenti.

Feel Good
design: Férroli
A multipurpose shower stall, Feel Good is made of metacrylate with a glazing in transparent tempered safety glass. Its exposed installation is accomplished without silicone sealants by means of special groove-and-tongue joints attaching the various elements. The stall comes equipped with a built-in moulded seat and a shower pan with a slip-proof surface. A new digital system with touch-screen technology controls aroma, music and colour therapy functions with truly amazing results.

Calyx
Marchio di Palazzetti Lelio
Via Roveredo, 103
33080 Porcia (Pordenone)
T 0434922655
F 0434922355
info@calyx.it



Lara
design: Calyx
Box angolare multifunzione, Lara ha una struttura autodrenante, senza silicone, molto stabile ma facile da rimuovere, che assicura l'eliminazione di residui d'acqua. L'interno è dotato di piatto doccia ispezionabile, sedile ergonomico e parete attrezzata con mensole. La porta scorre, senza ingombrare, lungo il frontale di cristallo temperato da 5 mm. Funzioni: doccia, soffione, cascata soft, massaggio cervicale e lombare idropulsar, linfodrenaggio verticale sequenziale idrostylo, bagno turco e bagno rinfrescante idrovapor, aromaterapia, doccia scozzese e finlandese, cromoterapia.

Lara
design: Calyx
A multifunctional corner stall, Lara boasts a silicon-free, easily removable, self-draining that is extremely stable and assures the elimination of watery residues. The interior is equipped with an accessible shower tray, ergonomic seat and wall shelf system. The door slides conveniently along a 5-mm-thick tempered plate-glass front. Functions: shower, blower, soft waterfall, cervical massage and lumbar hydropulsars, hydrostyle sequential vertical lymph drainage, Turkish bath and refreshing steam bath, aromatherapy, Scottish and Finnish showers and colour therapy.

Jacuzzi
Jacuzzi Europe
S.S. Pontebbana Km 97,200
33098 Valvasone (Pordenone)
T 0434859111
F 0434485278
info@jacuzzi.it
www.jacuzzi.it



Ethera System
design: Carlo Urbinati
Linee ergonomiche dai contorni morbidi per Ethera System, un combinato vasca idromassaggio e box doccia progettato per essere un complemento d'arredo. La vasca assicura al corpo la migliore posizione e quindi la massima efficacia dell'idromassaggio, fornito da bocchette, tutte regolabili singolarmente, la cui posizione è fissata in modo da offrire un massaggio terapeutico, oltre che rilassante. Il box doccia moltiplica le prestazioni della vasca: chiuso da ante in cristallo temperato, fornisce un massaggio verticale ad otto getti sequenziali.

Ethera System
design: Carlo Urbinati
An ergonomic line with soft contours for Ethera System, this whirlpool bathtub/shower stall combination is designed to stand out as an interior decorating complement. The tub ensures the most healthful position for the body, hence maximum efficacy for the whirlpool, supplied with individually adjustable inlets that guarantee a massage that's therapeutic as well as relaxing. The shower stall multiplies the functions of the tub; enclosed by doors in tempered plate glass, it delivers a vertical massage with eight sequential jets.

Albatros
Marchio di Domino – Sanitec Group
Via Valcellina, 2
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T 0427594111
F 042750304
info@dominospa.com
www.dominospa.com



ForMe Shower Evolution
design: Marc Sadler
Il comfort della vasca idromassaggio e la funzionalità del box doccia convivono in ForMe Shower Evolution, un combinato versatile e di facile installazione. Il profilo ergonomico della vasca favorisce il benessere generato dalle sei bocchette whirlpool, per il massaggio plantare, ai fianchi e alle gambe, e dalle 14 bocchette airpool che, con la loro delicata emissione di getti d'aria semplice o mescolata ad ozono, offrono un massaggio integrale particolarmente dolce. Le otto bocchette verticali Filjet del box forniscono invece un benefico massaggio dorsale.

ForMe Shower Evolution
design: Marc Sadler
The comfort of the whirlpool tub is combined with the functional excellence of the shower in the ForMe Shower Evolution, a system that's versatile and easy to install. The tub's ergonomic profile complements the comfort generated by 6 whirlpool inlets for feet, hip and leg massages and 14 airpool inlets, whose gentle emissions of jets of air, either alone or mixed with ozone, offer an overall massage that's unusually soothing. Eight stall Filjet vertical inlets provide a beneficial dorsal massage.

Koralle
by Albatros/Domino
Via Valcellina, 2
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T 0427594111
F 042750304
info@dominospa.com
www.dominospa.com



TerraShower
design: Koralle
Interpretando i gusti più raffinati del mercato italiano, Albatros ha selezionato alcune creazioni di Koralle, marchio prestigioso dell'arredamento per il bagno, tra le quali TerraShower, qui illustrata, un box doccia per chi cerca la purezza delle linee. Vetro, roccia e metallo sono usati per ottenere sensazioni pure e intime, in uno spazio senza orizzonti posto tra parete e pavimento.
Dimensioni: 191 x 110 x 210 cm.

TerraShower
design: Koralle
Interpreting the most refined tastes of the Italian market, Albatros has selected several creations by Koralle, a prestigious bath-decor trademark, one of which is TerraShower, illustrated here, a shower stall for those looking for clean lines. Glass, rock and metal are used to achieve a sense of purity and intimacy in a space without horizons, situated between wall and floor.
Dimensions: 191 x 110 x 210 cm.

Effegibi
Effegibi Italia
Via Gallo, 769
47022 Borello Cesana (FC)
T 0547372881
F 0547372924
Info@effegibi.it
www.effegibi.it



Master Line
design: Giovanna Talocci
Effegibi produce in forma industriale, con finiture di tipo artigianale, prodotti per la cura del corpo che s'ispirano alle saune finlandesi e ai bagni turchi. Master Line comprende quattro modelli, costruiti in hemlock con interni in abachi, essenze pregiate che rendono questi prodotti molto innovativi ed eleganti. Le saune sono dotate di nicchie portaoggetti illuminate e si avvalgono di rifiniture artigianali in cuoio, materiale utilizzato anche per alcuni oggetti coordinati. Ulteriori servizi offerti: cromoterapia e musicoterapia.

Master Line
design: Giovanna Talocci
Effegibi turns out industrial products with artisan-like finishes for the care of the body, inspired by Finnish saunas and Turkish baths. Master Line encompasses four models made of hemlock with interiors in 'abachi', fine woods that make these products highly innovative and elegant. Saunas come equipped with lighted object niches and feature handcrafted finishes in leather, a material that's also used for a number of accessories. Other available benefits: colour and musical therapy.

Gabbianelli Ceramiche d'Arte
Strada Statale, 143
13882 Vergnasco di Cerrione (Biella)
T 0156721
F 015671626/671352 (export)
gabbianelli@gabbianelli.com
www.gabbianelli.com



Profumi e Balocchi
design: Julia Binfield
Profumi intensi e organze aleggianti nell'aria sono le immagini evocate dalle piastrelle qui illustrate. Grazie a loro si possono costruire sulle pareti surreali collezioni di oggetti a due dimensioni. Sono piastrelle smaltate in bicottura su supporto ceramico di cottoforte, decorate a mano, formato 20 x 20 cm e disponibili in 12 colori tinta unita.

Perfumes and Playthings
design: Julia Binfield
Fragrances and flowers are evoked by the tiles illustrated here, which make possible the creation of walls composed of surreal collections of two-dimensional objects. Tiles in dual-fired enamels on a strong-bake ceramic support are decorated by hand, come in size 20 x 20 cm and are available in 12 solid colours.

AltoRilievo
Marchio di Trevisan Systemarble
Via Brigata Osoppo, 178
33070 Vigonovo di Fontanafredda (Pordenone)
T 0434565056
F 0434997632
www.systemarble.com
Show-room AltoRilievo
Via Mezzamonte, 4
33077 Sacile (Pordenone)
T 0434783096
F 0434783095
show@systemarble.com



Collezione Allegro
design: Brunello Sighinolfi
Nel progetto AltoRilievo, marmi, arenarie e ardesie, trattati in modo da non richiedere complicate lavorazioni su misura né una posa laboriosa, attraverso modanature e campiture individuano le parti destinate ad accogliere tutto quanto serve a costruire la stanza da bagno.

Allegro Collection
design: Brunello Sighinolfi
The treatment of AltoRilievo (high relief) marbles, sandstones and slates makes complicated custom processing, not to mention laborious laying procedures, unnecessary. Every element used to build a bathroom is highlighted through the use of mouldings and backgrounds.

Ceramica Bardelli
Via Pascoli, 4/6
20010 Vittuone (Milano)
T 029025181
F 0290260766
bardelli@bardelli.it
www.bardelli.it



Mad
design: Maddalena Sisto
La figura femminile era il tema preferito di Maddalena Sisto, designer e giornalista scomparsa nel 2000. Ora alcune sue intrepide donnine – con uno sfondo di mare, spiaggia e sole – rivivono sulle piastrelle di una collezione prodotta dalla Ceramica Bardelli. Il decoro è applicato mediante serigrafia su piastrelle smaltate in bicottura su supporto ceramico di cottoforte. Formato 20 x 20 cm.

Mad
design: Maddalena Sisto
The female figure was the favourite theme of Maddalena Sisto, a designer and journalist who died in 2000. Now some of her fearless women – with a background of sea, beach and sun – have come back to life on tiles in a collection produced by Ceramica Bardelli. The decorations are created by silk-screening dual-fired enamelled tiles on a strong-bake ceramic support. Size: 20 x 20 cm.

Appiani
I.C.R. Industrie Ceramiche Riunite
Via Pordenone, 13
31046 Oderzo (Treviso)
T 0422815308
F 0422814026
appiani@appiani.it
www.appiani.it



Appianicity: Anthologhia
design: ICR Appiani
Definito programma ceramico per l'architettura, Appianicity è un sistema coordinato di piastrelle ottenute con differenti tipologie produttive (monopressocottura, monocottura, bicottura), in grado di risolvere qualsiasi problema progettuale. Per ogni settore d'impiego individuato (shop, sanità, ristorazione, edilizia, casa, impianti sportivi, strutture alberghiere), l'azienda propone prodotti idonei a ciascun utilizzo. Qui è illustrata la piastrella Anthologhia (2,5 x 5 cm), monopressocottura, disponibile anche in forma di mosaico.

Appianicity: Anthologhia
design: ICR Appiani
A definitive ceramic range for architectural applications, Appianicity is a coordinated system of tiles achieved through different production methods (single-compression, single and dual firing) that is capable of solving any design problem. From retail, health and restaurants to building, homes, sports and hotels, the company has products on offer that are perfect for every sector. Illustrated here is the Anthologhia single-compression fired tile (2.5 x 5 cm), which also comes in mosaic form.

Trend Group
Viale dell'Industria, 42
36100 Vicenza
T 0444291190
F 0444291189
info@trend-vi.com
www.trend-vi.com



Decorazione a mosaico
design: Trend Group
La produzione Trend Group si compone di varie linee: Aureo, mosaico di vetro con foglia d'oro 24 carati; Vitreo e Brillante, mosaici di vetro semitrasparente colorato e vetro trasparente venato di smalti e avventurina; Tassellatum, mosaico di vetro tagliato a mano; Aquatica, mosaico di vetro per piscine; Cristallino, lastre di graniglie di vetro colorate con leganti pigmentati; Rock Solid, lastre di graniglie di quarzo e granito; Pastellone, pavimento a base di terre, coloranti naturali e calce. Innumerevoli i decori disponibili, come quello qui illustrato.

Mosaic decoration
design: Trend Group
Trend Group products are divided into various lines: Aureo, a glass mosaic in 24-karat gold leaf; Vitreo and Brillante, colourful semitransparent glass mosaics and transparent glass veined with enamels and aventurine; Tassellatum, a hand-cut glass mosaic; Aquatica, a glass mosaic for swimming pools; Cristallino, slabs of glass grit dyed with pigmented bonding agents; Rock Solid, slabs of quartz and granite grit; and Pastellone, a floor with a clay, natural dye and limestone base. The available decorations, one of which is illustrated here, are innumerable.

Ceramgres
Vicolo Spercenigo, 21
31030 Mignagola – Carbonera (TV)
T 0422396366
F 0422396478
info@ceramgres.com
www.ceramgres.com



Vitrum Liqua
design: Ceramgres
I rivestimenti Vitrum sono disponibili in numerose varianti e sono costituiti da uno strato di vetro accoppiato ad un supporto di materiale plastico o ceramico, come nel caso di Vitrum Liqua, il tipo preso in esame. I formati variano dalle tessere (2,5 x 2,5 cm) alle lastre (60 x 60 cm). Gli effetti cangianti del vetro sono particolarmente efficaci nei piccoli formati pre-montati a mosaico, come la Mixtura Fiume a tre colori (Reno, Nilo, Arno), qui riprodotta.

Vitrum Liqua
design: Ceramgres
Vitrum facings are available in numerous variants and consist of a layer of glass coupled with a support made of a plastic or ceramic material, as in the case of Vitrum Liqua, the type examined here. Models vary from tesserae (2.5 x 2.5 cm) to slabs (60 x 60 cm). The iridescent effects of the glass are particularly effective in the smaller sizes, pre-mounted in mosaic form, like the River Mixture in three tones (Rhine, Nile and Arno) reproduced here.

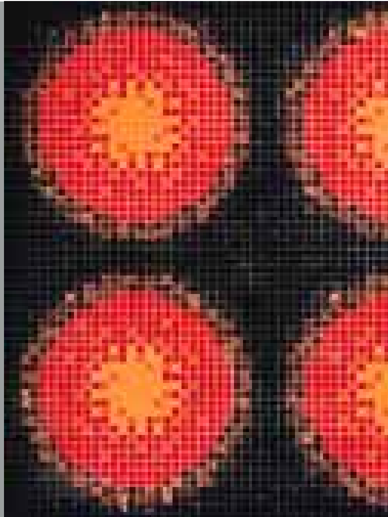
Cottoveneto
Vicolo Tentori, 12
31030 Carbonera (Treviso)
T 04224458
F 0422445498
cottoveneto@cottoveneto.it
www.cottoveneto.it



Vetro del Piave: Mosaico Miscela
design: Cottoveneto
Cottoveneto è una manifattura artistica che lavora la ceramica e le pietre. La produzione ceramica, ottenuta attraverso esclusive lavorazioni e lenta cottura a gran fuoco, è corredata di un ricco repertorio di pezzi speciali e decori adatti alla finitura nel dettaglio dei più diversi ambienti. Dalla lavorazione della pietra nascono proposte altrettanto interessanti. Qui è suggerito un pavimento realizzato in Vetro del Piave - Mosaico Miscela: le piccole tessere di vetro sono composte in miscele governate da una singolare aritmia.

Vetro del Piave: Mosaic Mixture
design: Cottoveneto
Cottoveneto is a production method for processing ceramic and stone. The ceramic product, obtained through exclusive procedures and slow firing at very high temperatures, is accompanied by a rich repertoire of special pieces and decorations suited to the details of the most diverse surroundings.
Born of stone processing are models that are just as intriguing. Suggested here is a floor made of Vetro del Piave – a mosaic mixture of small glass tesserae arranged in compositions marked by a singularly asymmetrical approach.

Bisazza
Viale Milano, 56
36041 Alte di Montecchio Maggiore (Vicenza)
T 0444707511
F 0444492088
info@bisazza.it
www.bisazza.it



Pulsar
design: Fabio Novembre
I decori Pois, Tartan Modern e Pulsar (qui illustrato nella variante red) – disegnati da Fabio Novembre, direttore artistico della Bisazza – sono realizzati con le tessere (20 x 20 mm) della collezione Smalto, composta da 18 colori in tinta unita di particolare lucentezza. Questa caratteristica deriva dal processo produttivo: il vetro trasparente è mescolato agli smalti colorati, i quali disperdendosi nel materiale formano striature irregolari. La profondità del colore si deve alle trasparenze che si creano tra le striature delle tessere.

Pulsar
design: Fabio Novembre
Pois, Tartan Modern and Pulsar decorations (illustrated here in the red variant) – designed by Fabio Novembre, art director of Bisazza – are created with tesserae (20 x 20 mm) from the Smalto collection, which features 18 solid colours that are remarkably lustrous. This characteristic stems from the production process: transparent glass is mixed with coloured enamels, which are scattered throughout the material to form irregular streaking patterns.
The depth of the colour is due to the transparencies that appear among the veins in the tesserae.

Grohe
Via Castellazzo, 9/B
20040 Cambiago (Milano)
T 02959401
F 0295940263
Numero verde 800-289025
info@grohe.it
www.grohe.it



Groheart: Atrio
design: Grohe
La linea Atrio si caratterizza non solo per l'alta bocca girevole (come nel modello per lavabo qui illustrato), ma anche per le maniglie che, traendo ispirazione dall'alfabeto greco, propongono in chiave stilizzata le forme di tre lettere, in questo caso la Jota. La serie comprende rubinetti monoforo e a tre fori a bocca girevole e fissa, gruppi esterni per vasca-doccia, miscelatori termostatici esterni e da incasso per vasca-doccia e doccia, disponibili nelle finiture cromo e cromo argentato.

Groheart: Atrio
design: Grohe
The Atrio line is characterized not only by its high rotary inlets (as in the model for washbasins illustrated here), but also by handles that, drawing on the Greek alphabet for inspiration, present the stylised forms of three letters, in this case iota. The series includes both single- and triple-hole faucets with rotary and stationary inlets, exterior tub-shower units and exterior and built-in thermostatic mixers for tub-shower combinations and showers, available in chromium and silver-plated chromium finishes.

Rubinetterie F.lli Frattini
Via Roma, 125
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T 032296127
F 0322967272
info@frattini.it
www.frattini.it



Scenic
design: Paolo Bertarelli
Sviluppata nei modelli per lavandino, bidet, vasca e doccia (nonché nel modello per cucina), la serie Scenic propone anche una versione con miscelatore a canna alta (qui illustrato), da abbinare ai lavabi a 'catino'. La rubinetteria Scenic è dotata di vitone a dischi ceramici ed è disponibile, oltre che nella finitura cromata, anche in quella satinata.

Scenic
design: Paolo Bertarelli
Comprising washbasins, bidets, tubs and showers (as well as one for the kitchen), the Scenic series also offers a model featuring a high-fauceted mixer (illustrated here), which looks great with 'tureen'-type washbasins. Scenic faucets and fittings come equipped with ceramic disk faucets and are available in both chromium-plated and satin finishes.

Savil Rubinetterie
Via Monte Guglielmo, 71
25060 Cogozzo di Villa Carcina (BS)
T 0308900437
F 0308901056
info@savil.it
www.savil.it



Akro
design: Savil
Caratterizzata dalla canna alta e dalle manopole a forma di croce, la serie Akro è dotata di vitone in ceramica che consente movimenti morbidi in fase di chiusura e apertura, un'erogazione efficiente e silenziosa e una lunga durata nel tempo.
I materiali impiegati, l'alta tecnologia applicata e i collaudi meticolosi sono la migliore garanzia di una perfetta funzionalità. La serie Akro è proposta in tre finiture: cromo, cromo/oro e cromo/satinato.

Akro
design: Savil
Characterized by a high faucet and cross-shaped knobs, the Akro series comes equipped with faucets in ceramic that give the user the softest of on and off movements, efficient and noiseless delivery and dependable operation over the long haul. The materials, high technology and meticulous testing are the best guarantee of flawless function.
The Aleko series is offered in three finishes: chromium, chromium/gold and chromium/satin.

Raf Rubinetterie
Via Torchio, 2
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T 0322923511
F 0322967471
raf@raf.net
www.raf.net



Dalí
design: Antonia Campi – Raf
Molto più di una semplice serie di rubinetteria, Dalí è un'articolata e completa gamma di prodotti che propone con lo stesso design sia modelli tradizionali che miscelatori monocomando. La maniglia a tre punte e il cono su cui poggia sono i motivi guida della serie. La linea tradizionale comprende tre modelli per lavabo: i classici tre fori e monoforo (qui illustrato) e il tipo a parete. I rubinetti sono realizzati in ottone, con parti cromate e altre nichelate; l'alternanza di superfici brillanti e opache diventa un ulteriore elemento distintivo della serie.

Dalí
design: Antonia Campi – Raf
Much more than a simple series of faucets and fittings, Dalí is a complete and multi-faceted spectrum of products that offers both traditional models and single-control mixers with the same design. The three-peak handle and the cone on which it rests are the leitmotifs of the series. The traditional line comprises three models of washbasin: triple- and single-hole classics (illustrated here) and the wall variety.
Faucets are made of brass, with chromium- or nickel-plated parts. The alternation of shiny and dull surfaces is another distinctive element of the series.

Ottone Meloda
Via Lagna, 5
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T 0322923811
F 0322923802
info@ottonemeloda.com
www.ottonemeloda.com



Primule
design: OM Studio design
Linee curve e un disegno essenziale e moderno sono gli elementi caratteristici della serie Primule. Essa rappresenta una precisa evoluzione di linee tradizionali – sia nei modelli monocomando sia in quelli a tre fori – che chiudono un ciclo e anticipano una tendenza. Leve e maniglie di vario tipo sottolineano la versatilità della serie, rendendola adatta ai più diversi ambienti e contesti.

Primule
design: OM Studio design
Curving lines and an essential modern design are the elements that put the Primule (primroses) series in a class by itself. A precise evolution of traditional lines – whether in single- or triple-hole models – brings the cycle to a close and forecasts coming trends. Levers and handles of various types underscore the versatility of the series, making it suitable for the most divergent contexts and settings.

Zucchetti Rubinetteria
Via Molini di Resiga, 29
28024 Gozzano (Novara)
T 0322954700
F 0322954823
www.zucchettionline.it



isy
design: Matteo Thun
È il primo rubinetto che "non si vede", perché il miscelatore ("il motore") è nascosto. Il progetto non è una semplice variante formale del rubinetto, ma un nuovo 'concetto' di governo dell'acqua. Thun ha elaborato un sistema integrato che consente di costruire diverse linee (qui è illustrato un modello isyline) servendosi di alcuni pezzi essenziali e puntando sulla funzione precipua del rubinetto: erogare acqua.
Gli unici elementi visibili sono la bocca e la leva di comando: il meccanismo che permette il funzionamento è infatti nascosto sotto il piano della ceramica.

isy
design: Matteo Thun
It's the first faucet that 'can't be seen', because the mixer ('the motor') is kept out of sight. Rather than a simple formal variant on the faucet, the design is a new 'concept' for governing water. Thun worked out an integrated system that has enabled the development of various lines (illustrated here is an isyline model), exploiting several essential pieces and focusing on the principal function of a faucet – to deliver water.
The only visible elements are the inlet and control lever. The mechanism responsible for the functioning of the item is hidden under the ceramic top.

Stella
Rubinetterie Teorema
Via XX Settembre, 120
25020 Flero (Brescia)
T 0303580791
F 0302680645
info@teorema-spa.it
www.teorema-spa.it



Forever
design: Teorema
La bocca di erogazione di Forever ha un'originale curvatura che dona al prodotto un effetto dinamico e vitale, mentre le maniglie a forma di croce contrastano la rotondità degli altri componenti. In Forever la grande attenzione per la ricerca estetica si affianca alla tradizionale qualità dei prodotti Teorema, verificati costantemente durante tutte le fasi di lavorazione e, una volta finiti, sottoposti – tramite moderni sistemi computerizzati – a severi controlli e prove di tenuta.

Forever
design: Teorema
Forever's delivery inlet has an original curvature that gives the product a dynamic and vital thrust, while its cross-shaped handles counterpoint the roundness of the other components. In Forever, the focus on aesthetic research goes hand in hand with the traditional quality of Teorema's products, which undergo constant checks throughout all of their production phases and, when finished, are subjected – through modern computerized systems – to severe controls and watertightness tests.

Stella
Rubinetterie Stella
Via Achille Mauri, 4
20123 Milano
T 0286995455
F 0286995463
info@rubinetteriestella.it
www.rubinetteriestella.it



Italica finitura Argento
design: Stella
Italica, la prima serie completa di rubinetterie da bagno e cucina prodotta da Stella agli inizi del '900, è ora disponibile anche nella finitura Argento, realizzata con la collaborazione di Dabbene, la più famosa argenteria milanese.
Oltre che bello e prezioso, l'argento ha proprietà igienizzanti e purificatrici che possono influire in modo significativo sulla qualità dell'acqua erogata (Italica è argentata anche internamente). La serie è disponibile inoltre nelle finiture nichel, cromo, ottone e oro.

Italica Silver finish
design: Stella
Italica, the first complete series of faucets and fittings for bathrooms and kitchens produced by Stella in the early 1900s, is now available in a silver finish made possible by collaboration with Dabbene, Milan's most famous silver works.
In addition to being beautiful and precious, silver has hygienic and purifying properties that can have a very positive impact on the quality of delivered water (Italica is silver-plated both inside and out).
The series is also available in nickel, chromium, brass and gold finishes.

rassegna

Cristina Disegno
Rubinetterie Cristina
Via Fava, 56
28024 Gozzano (Novara)
T 0322956340
F 0322956556
cristina@cristina.ch
www.cristinarubinetterie.com



Forum
design: Cristina
I miscelatori monocomando cromati della linea Forum (qui illustrati dal miscelatore per lavabo FO 222 Large) si distinguono per la forma arrotondata e moderna. La leva di comando presenta un inserto cromo-satinato dal piacevole effetto tattile. L'erogazione silenziosa e armoniosa si deve alla cartuccia a dischi ceramici messa a punto da Cristina, mentre l'aeratore Cascade assicura un getto morbido e continuo anche in presenza d'acque molto dure.

Forum
design: Cristina
Chromium-plated single-control mixers from the Forum line (represented here by the FO 222 Large mixer for washbasins) are distinguished for their rounded, modern shape. The control lever features a chromium-plated, satin-finish inlay with a pleasing tactile effect. Delivery is noiseless thanks to a ceramic cartridge developed by Cristina, while the Cascade device assures a soft and continuous jet, even in the presence of exceptionally hard water.

Bongio
Mario Bongio
Via Aldo Moro, 2
28017 San Mauriziod'Opaglio (NO)
T 0322967248
F 0322950012
info@bongio.it
www.bongio.it



Moon Collection
design: Marco Poletti
Sia dal punto di vista estetico che tecnico il miscelatore Moon ha caratteristiche davvero innovative. Non si presenta scomposto in parti, ma come un oggetto unico. Grazie alla disposizione dell'acqua calda e fredda, la sua forma armoniosa frontalmente si stringe al piede assottigliando il corpo del rubinetto. Lateralmente diventa un segno, uno spicchio di luna con tutti gli elementi racchiusi in un'unica forma. Visto da dietro (che è la parte normalmente riflessa dallo specchio e spesso trascurata), appare come superficie piatta, quasi una cascata.

Moon Collection
design: Marco Poletti
From both the aesthetic and technical perspective, the Moon mixer is truly innovative. Rather than presenting separate parts of a whole, the item takes shape as a single unified object. Thanks to the positioning of hot and cold water, the harmonious lines of the faucet narrow toward its foot, giving its body a tapering line. Seen from the side, it becomes a sign, a moon segment with all of its elements enclosed in a unique form. Seen from the back (a part that is usually reflected in the mirror and often overlooked), it becomes a flat surface, nearly a waterfall.

Teknobili
Divisione della Nobili Rubinetterie
Carlo Nobili Rubinetterie
Via Lagone, 32
28021 Borgomanero (Novara)
T 032282176
F 0322846489
info@nobili-spa.com
www.nobili-spa.com



Joy
design: Nilo Gioacchini
Pensata per svilupparsi nel tempo, Joy è una collezione aperta, ma già ora declinata in una gamma completa di miscelatori monocomando per bagno e cucina. Il design è improntato a forme geometriche pure, semplici ma espressive, che garantiscono ergonomia e funzionalità. La parte terminale del miscelatore (come nel modello per lavabo qui esemplificato) è orientabile. La cartuccia Teknobili, prodotta con materiali plastici e dischi ceramici, ha una movimentazione "a frizione"; può essere munita di regolatori di flusso dell'acqua calda e di portata.

Joy
design: Nilo Gioacchini
Conceived to develop over time, Joy is an open-ended collection that now includes a complete range of single-control mixers for bathrooms and kitchens. The design is based on pure geometric forms that are simple but expressive and guarantee ergonomic and functional excellence. The terminal part of the mixer (as in the model shown here) is tiltable. The Teknobili cartridge, produced with elastic materials and ceramic disks, features 'friction' handling; it can be equipped with devices for regulating hot water and its rate of flow.

Rubinetterie Neve
Via Roma, 119
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T 032296124
F 0322967657
info@neve-rubinetterie.com
www.neve-rubinetterie.com



Brick
design: Do-Brandi
Progettato da Do-Brandi e ingegnerizzato da Renzo Neve, Brick è un miscelatore di linea squadrata e di solido aspetto, declinato in tutti i consueti modelli da bagno (lavabo, bidet, vasca e doccia), compresa una versione ad incasso del miscelatore per lavabo. Realizzato in ottone cromato, Brick cattura e rimbalza le forme e i colori dell'ambiente che lo ospita, dimostrandosi adatto ai più disparati contesti.

Brick
design: Do-Brandi
Designed by Do-Brandi and engineered by Renzo Neve, Brick is a mixer with a squared-off line. Solid in appearance, it's produced in all the customary bathroom models (washbasin, bidet, tub and shower), including a built-in version for washbasins. Made of chromium-plated brass, Brick captures and sends back the shapes and shades of the setting that houses it, thus proving reconcilable with the most diverse environments.

Newform
Via Marconi, 25/A – Frazione Vintebbio
13037 Serravalle Sesia (Vercelli)
T 0163450540
F 0163459745
newform@newform-italy.com
www.newform-italy.com



Moony
design: Newform
Il design di Moony s'ispira al semicerchio, dal quale i progettisti Newform hanno derivato una serie di prodotti declinati in tre diverse linee: Moony (qui illustrata), con leva di comando tradizionale e canna d'erogazione rotonda. Una sua variante è Moony-J, con la leva di comando a joystick. Moony-Tech è invece l'espressione di un design più deciso e tecnologico, come dimostrano le forme squadrate di bocca e leva. Tutte le varianti sono disponibili nelle finiture cromo lucido o satinato e argento spazzolato. Moony-J può avere la leva di diversi colori.

Moony
design: Newform
Moony's design was inspired by the semicircle, which Newform designers have used to create a series of products interpreted in three different lines, including Moony (illustrated here), with a traditional control lever and round delivery solution. One of its variants is Moony-J, with a joystick control lever. Moony-Tech is the expression of a more technologically oriented design, as the square shapes of inlet and lever clearly show. All models are available in glossy chromium or satin and brushed silver finishes.
Moony-J levers may be supplied in a range of colours.

Fantini Rubinetterie
Fratelli Fantini
Via M. Buonarroti, 4
28010 Pella (Novara)
T 0322969127
F 0322969530
fantini@fantini.it
www.fantini.it



Café
design: Davide Mercatali
Miscelatore monocomando (qui nel modello per lavabo), con scarico automatico, completo di leva, Café adotta una soluzione estetica che enfatizza l'essenza della funzione, secondo un rigore formale che prevede sottrazione di materia e immediatezza d'uso.
La serie è disponibile nelle versioni per lavabo, bidet, vasca, doccia, doccia termostatica, cucina. Finiture: cromo o cromo satinato. La leva è proposta in cinque varianti.

Café
design: Davide Mercatali
A single-control mixer (here in washbasin model) with automatic drain-off, complete to lever, Café presents an aesthetic that highlights the essence of its function, a formal rigour that calls for fewer materials and emphasizes immediacy of use. The series comes in versions for washbasins, bidets, tubs, showers, thermostatic showers and kitchens. Finishes: chromium or satin-finish chromium. This lever is offered in five variants.

Rapetti Atelier
Rubinetterie Rapetti
Via San Martino della Battaglia, 3
46043 Castiglione delle Stiviere (MN)
T 03766761
F 0376638127
info@rapetti.it



Yoyo
design: Francesco Lucchese
Una leva di comando inusitata nella forma, morbida da comandare, allegra nei colori e rivoluzionaria all'interno: ecco il tratto distintivo di Yoyo, la nuova linea di miscelatori monocomando disegnata da Francesco Lucchese per Rapetti Atelier. La particolare concezione della leva e le forme pulite dell'intero rubinetto testimoniano la lunga esperienza maturata dall'azienda nel difficile settore della rubinetteria.

Yoyo
design: Francesco Lucchese
A control lever with an unusual, easy-to-manoeuvre shape, uplifting colours and a revolutionary interior – these are the distinguishing traits of Yoyo, a new line of single-control mixers designed by Francesco Lucchese for Rapetti Atelier. The unique conception of the lever and the clean, rigorous form of the faucet clearly attest to the company's long experience in the complex sector of faucets and fittings.

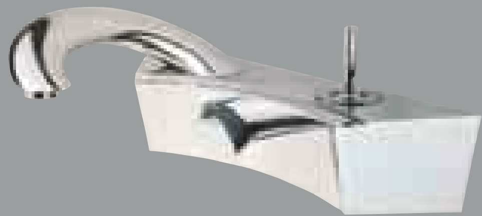
Vola A/S
Lunavej, 2
DK-8700 Horsens
T +45-7023-5500
F +45-7023-5511
sales@vola.dk
www.vola.dk
In Italia: **Rapsel**
Via A. Volta, 13
20019 Settimo Milanese (Milano)
T 0233501431
F 0233501306
rapsel@tin.it
www.rapsel.it



Vola
design: Arne Jacobsen
Nel 2002 ricorre il centenario della nascita di Arne Jacobsen e molti dei suoi progetti conservano un'intatta vitalità. Come nel caso della serie Vola: alcuni dei suoi articoli (una selezione di rubinetti e accessori per bagno) sono ora realizzati interamente in acciaio inossidabile e destinati al mercato del contract. Durabilità ed eleganza continuano ad essere parte integrante di questa linea, qui illustrata dal miscelatore HV1 a controllo elettronico.

Vola
design: Arne Jacobsen
Although 2002 marks the 100th anniversary of Arne Jacobsen's birth, many of his designs have lost none of their original freshness and vitality. This is certainly true of the Vola series: some of the items, an array of faucets and accessories for the bathroom, are now made entirely of stainless steel for the contract market. Elegance and durability continue to be hallmarks of the line, illustrated here by the electronically controlled HV1 mixer.

Rubinetterie Ritmonio
Via Indren, 4
Z. I. Roccapietra
13019 Varallo Sesia (VC)
T 0163560000
F 0163560100
info@ritmonio.it
www.ritmonio.com



Collezione Paolo e Francesca
design: Alberto Rizzi e Rossano Didaglio
I miscelatori monocomando di questa collezione sono il frutto di un lungo lavoro di ricerca sui materiali e le loro valenze tecnologiche. Si è reso così possibile curvare e unire i particolari profili a sezione ellittica e rettangolare secondo l'asse di maggior inerzia, superando ogni limite di logica costruttiva per giungere all'accostamento, via via più o meno compiuto, di semplici solidi postformati. Tutti i pezzi della collezione sono disponibili nelle finiture cromo o cromo satinato.

Paolo and Francesca Collection
design: Alberto Rizzi and Rossano Didaglio
Single-control mixers in this collection are the result of years of research on materials and their technological valences. That's why it was possible to curve and join offbeat profiles with elliptical and rectangular cross-sections along the axis of major inertia, surpassing the limits of constructive logic. Gradually, the appropriate combination, a series of simple, post-formed solids, took shape. All the pieces in the collection are available in chromium or satin chromium finish.

Rubinetterie Ritmonio
Via Indren, 4
13019 Varallo Sesia (Vercelli)
T 0163560000
F 0163560100
info@ritmonio.it
www.ritmonio.com
Corian
Marchio Registrato di DuPont
DuPont de Nemours Italiana
Via A. Volta, 16
20093 Cologno Monzese (Milano)
F 0225302213
Numero verde Corian 800-876750
www.corian.com



Pentagramma
design: Eros Colzani
Pentagramma è una sorta di fonte domestica, in cui l'acqua scorre a cascatelle e ondeggiando si ossigena. L'acqua si tuffa in una prima fontanella, si divide, si ritrova, disegna delicati abbracci a forma di otto, secondo un movimento che è ritmo vitale, suono. La ricerca sulle proprietà e sui flussi dell'acqua, sulla forma e sui materiali, la tecnologia e la manualità si uniscono in questo oggetto-concetto-scultura realizzato in acciaio e Corian, materiale composito DuPont che offre al progetto qualità estetica, eleganza e igienicità.

Pentagramma
design: Eros Colzani
Pentagramma (pentagram) is a sort of oxygen-enriched domestic spring. After cascading into its first fountain, the water rises, falls and divides into streamlets that merge back together, tracing delicate figure eights, before plunging again, moving to a vital rhythm and sound. Extensive research on the properties and flow of water, form and materials, technology and manual skill join hands in this object-concept-sculpture made of steel and Corian, a DuPont composite that unites aesthetic quality, elegance and hygienic properties.

Guglielmi Rubinetterie
Via A. Biella, 27
28075 Grignasco (Novara)
T 0163418129
F 0163418546
info@guglielmi.com
www.guglielmi.com



Pura
design: Guglielmi
Funzionalità ed eleganza contraddistinguono i rubinetti della serie Pura. Ne fanno parte batterie e gruppi per bagno (lavabo, vasca, doccia) e per cucina e il rubinetto monocomando qui illustrato.
La manopola a croce, caratteristica distintiva dell'intera serie, acquista in questo modello una particolare forza espressiva.

Pura
design: Guglielmi
Functionality and elegance put faucets and fittings from the Pura series in a class by themselves. Included in the collection are sets and units for bathrooms (washbasins, tubs and showers) and kitchens, along with the single-control faucet illustrated here, notable for its uniquely expressive cross-shaped knob, a distinctive feature of the entire series.

Fir Designer
Fir Rubinetterie
S.S. 229 Km 18,900
28010 Vaprio d'Agogna (Novara)
T 0321996423
F 0321996426
fir@fir-italia.it
www.fir-italia.it



Tilo prolungato
design: Fir Designer
I miscelatori Tilo 75 e 76 sono equipaggiati con cartuccia a movimento joystick: basta una semplice pressione per azionare il getto dell'acqua, regolarne l'intensità e la temperatura. La serie si è recentemente arricchita di due nuovi modelli: il monocomando a parete e il monocomando lavabo prolungato, qui illustrato. La sua struttura agile e allungata termina con una bocca d'erogazione sottile e slanciata, leggermente curvata all'estremità. Il miscelatore è pensato per i lavabi nei quali il rubinetto deve essere posto su un piano esterno.

Elongated Tilo
design: Fir Designer
Tilo 75 and 76 mixers come equipped with a cartridge characterized by a joystick movement. All it takes is simple pressure to set the jet of water in motion and adjust its intensity and temperature. The series was recently enriched by the addition of two new models – a wall single-control and the elongated washbasin single-control illustrated here. Its extended structure ends in a slender and streamlined delivery inlet, curved at the end. The mixer was developed for washbasins requiring the faucet to be situated on an outside top.

Bossini
Via G. Matteotti, 170/A
25014 Castenedolo (Brescia)
T 0302134211
F 0302134290
Numero verde 800-801260
info@bossini.it
www.bossini.it



Vitality
design: Bossini
Doccia idromassaggio autopulente a cinque getti (massaggiante-tonificante, tradizionale a pioggia, fresco-nebulizzato, e ad effetto combinato pioggia-nebulizzato, pioggia-massaggio), Vitality ha una forma ergonomica che la rende maneggevole e adatta a mani grandi e piccole, anche insaponate.
Gli ugelli di silicone sono dotati di Easy-Clean – un sistema che evita il formarsi dei depositi calcarei – e facilmente pulibili con il semplice passaggio della mano. La doccia è disponibile nelle finiture: cromo/satinato, bianco, cromo/oro oppure bianco/oro.

Vitality
design: Bossini
A self-cleaning whirlpool shower with five jets (massaging-toning, traditional rainfall, fresh-nebulized and the combined rainfall-nebulized, rainfall-massage effect), Vitality boasts an ergonomic shape that makes it convenient for hands both big and small, even soapy ones. Silicon nozzles are supplied with Easy-Clean – a system that prevents the formation of calcium deposits – and is easily cleaned with a simple whisk of the hand. The shower is available in the following finishes: chromium/satin, white, chromium/gold and white/gold.

Pharo
Marchio di Hansgrohe
Postfach 1145
D-77757 Schiltach
T +49-7836-511226
F +49-7836-511170
public.relations@hansgrohe.de
In Italia: **Hansgrohe**
S.S. 10 Km 24,4
14019 Villanova d'Asti (Asti)
T 0141931111
F 0141946594
info@hansgrohe.it
www.hansgrohe.it



Moonlight
design: Phoenix Product Design
Il pannello doccia Moonlight è da poco disponibile nella versione in cristallo temperato chiaro satinato. Primo della sua categoria ad essere realizzato in cristallo nel 1999, ha conseguito un grande successo e raccolto numerosi premi.
Del prodotto originario rimane la forma ovale con gli angoli smussati. Ora il pannello può essere dotato d'illuminazione diffusa a fibre ottiche e di termostato meccanico, senza trascurare gli apparati propri della doccia: asta saliscendi, doccetta Aktiva A8, getti laterali azionabili anche singolarmente.

Moonlight
design: Phoenix Product Design
The Moonlight shower panel has just been released in a clear, satin-finished, tempered plate-glass version. The first in its category to be made of plate glass, the product has proven a big hit and garnered numerous awards since its introduction in 1999. Carried over from the original model is its oval shape with bevelled corners.
The panel may be customised with optical-fibre lighting and a thermostat, not to mention special features for the shower itself: a height-adjustment rod, Aktiva A8 hand shower and lateral jets that can be operated individually.

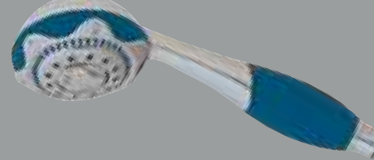
Hansa
Sigmaringer Straße, 107
D-70567 Stuttgart
T +49-711-1614363
F +49-711-1614458
info@hansametall.com
www.hansametall.com
In Italia: **Hansa Italiana**
Via Francesca, 19/D
25030 Coccaglio (Brescia)
T 0307702131
F0307702132
hansaitaliana@hansa.it
hansainfotecnica@hansa.it



Hansasmartshower
design: Hansa
Postazione doccia intelligente, Hansasmartshower comprende un pannello d'alluminio (cromato o satinato) nel quale sono incluse la plancia di controllo dei vari getti e una doccetta laterale, a richiesta completata da radio dispenser. Hansasmartshower può essere collegata alla rubinetteria già esistente, sia essa un miscelatore meccanico o termostatico.
Il tempo d'installazione è ridotto al minimo; i fori di montaggio preesistenti sono coperti dal pannello e non c'è bisogno d'ulteriori buchi. Altrettanto semplici lo smontaggio e la messa in opera altrove.

Hansasmartshower
design: Hansa
Hansasmartshower's aluminium panel (chromium-plated or satin finish), which includes controls for the various jets and a lateral hand shower, may be fitted out, by request, with a radio and dispenser. Hansasmartshower may be hooked up to existing faucets and fittings, including mechanical or thermostatic mixers. Installation time has been reduced to a bare minimum, and pre-existing assembly holes are covered by the panel, eliminating the need for additional holes. Just as simple are the dismantling process and installation elsewhere.

I.S.A. Idrosanitaria
Via Seradello, 157
Loc. Ponte Zanano
25068 Sarezzo (Brescia)
T 030832881
F 030832883
inf@isa-idrosanitaria.it
www.isaidrosanitaria.it



Splash
design: Studio Zetass
Il getto, regolabile in tre posizioni, fornisce un benefico massaggio e contribuisce alla veloce pulizia del soffione. La doccia anticalcare Splash ha una presa ergonomica ed è disponibile, oltre che nella versione antiscivolo (blu o grigia) qui illustrata, nelle finiture: cromata, cromata oro, bianca, bianca-oro, cromo-satinata, dorata, nichel-spazzolata.

Splash
design: Studio Zetass
The jet, which can be adjusted to three positions, gives the user a beneficial massage and is quickly and easily cleaned. The Splash anti-lime-deposit shower vaunts an ergonomic grip and is available not only in the anti-slip version (blue or grey) illustrated here, but also in chromium-plated, chromium-plated gold, white, white-gold, chromium-satin finish, gilt and nickel-brushed finishes.

Tubes
Via Boscalto, 32
31023 Resana (Treviso)
T 041486100
F 041487461
www.tubesradiatori.com



Cactus
design: Paolo Perizzetti
Radiatori e scaldasalviette si sono trasformati in oggetti d'arredamento dalle forme più bizzarre e divertenti, che quasi contraddicono la loro funzione di corpi scaldanti.
Semplice tubo sagomato secondo la forma stilizzata della pianta di cui porta il nome, Cactus esemplifica efficacemente le caratteristiche della produzione Tubes, un'azienda che sa abbinare l'affidabilità tecnica all'originalità formale.

Cactus
design: Paolo Pedrizzetti
Radiators and towel warmers have been transformed into decor objects with odd and amusing shapes that contradict their function as heating units. Cactus, a simple pipe shaped to mimic the stylised form of the plant whose name it bears, effectively exemplifies products from Tubes, a company renowned for its ability to combine technical reliability with formal originality.

Irsap
Via Nazionale Adriatica, 15/F
45031 Arquà Polesine (Rovigo)
T 0425466611
F 0425465044
Numero verde 800-252246
info@irsap.it
www.irsap.com



Baia
design: Irsap
Termoarredatore dal design attraente e disponibile in tutti i colori della gamma Irsap, Baia si caratterizza per l'estetica innovativa e le linee arrotondate. È realizzato con tubi d'acciaio di diametro di 16 mm e collettori con profilo ad ogiva (sezione 45 x 30 mm).

Baia
design: Irsap
A thermal unit with a particularly appealing design, available in all the shades in the Irsap spectrum, Baia is characterized by its innovative aesthetic and rounded lines. Made of steel pipes with a diameter of 16 mm, it features collectors with an ogival profile (cross-section: 45 x 30 mm).

Scirocco
Via Novara, 41
28024 Gozzano (Novara)
T 0322955935
F 0322917756
info@scirocco.it
www.scirocco.it



Selene
design: Scirocco
Lo sfruttamento degli spazi è il cardine di Selene, un radiatore scaldasalviette a sviluppo orizzontale, collocabile con facilità nei punti più difficili, normalmente preclusi ai corpi scaldanti, per esempio sopra una vasca.
Il radiatore è costituito da barre orizzontali di diametro crescente, lasciate libere a sbalzo sui lati e rette da sostegni verticali che non fanno cornice al termosifone come usualmente accade.
Selene è realizzato in acciaio, misura 80 x 34 cm ed è disponibile nei colori bianco e argento.

Selene
design: Scirocco
Taking full advantage of available space is the prime selling point of Selene, a towel-warming radiator that expands horizontally. It fits into the most cramped spaces that are usually off limits to heating units – above the tub, for example. The radiator consists of horizontal bars with an expanding diameter, left free, cantilever-style, at the sides, and is held up by vertical supports rather than the typical radiator frame. Made of steel, Selene measures 80 x 34 cm and is available in white and silver.

Rhoss
Viale Aquileia, 75
33170 Pordenone
T 0434549111
F 043443575
rhoss@rhoss.it
www.rhoss.com
www.rhoss.it



Stylos
design: Rhoss
Il radiatore Stylos si inserisce facilmente in ogni tipo di bagno, classico e moderno, assolvendo contemporaneamente la funzione di scaldasalviette e di elemento riscaldante. È disponibile con larghezze da 450, 500 e 600 mm e altezze variabili da 70 cm a 2 m. Quindici diverse tonalità di colore, dal bianco perla al verde egeo, moltiplicano le sue possibilità di inserimento in ogni tipo di ambiente. Tutti i modelli Stylos sono realizzati in acciaio e possono essere dotati di resistenza elettrica e termostato.

Stylos
design: Rhoss
The Stylos radiator adapts easily to bathrooms of all types, whether classic or modern, serving as both a towel warmer and heating unit. Available in widths of 450, 500 and 600 mm and heights ranging from 70 cm to 2 m, it comes in tones varying from pearl white to Aegean green, making it appropriate for environments of all types. All Stylos models are made of steel and may be equipped with an electric resistance and thermostat.

Runtal
Runtal Italia
Via Provinciale, 15/D
24040 Lallio (Bergamo)
T 0354551511
F 0354551512
www.runtalitalia.com



Acova Solea
design: Acova Runtal
I tubi tondi curvati con partiture ritmate danno allo scaldasalviette Acova Solea una qualità estetica che lo rende protagonista dell'arredamento del bagno.
Disponibile in differenti dimensioni, in ben 80 colori lucidi o satinati e nella versione cromata, Acova Solea può essere predisposto per il funzionamento misto (sia ad acqua sia ad energia elettrica). Il suo maggior pregio è tuttavia il risparmio che garantisce nel bilancio energetico dell'abitazione.

Acova Solea
design: Acova Runtal
Curving, round pipes in rhythmically arranged divisions give Acova Solea towel warmers an aesthetic quality that makes them the unchallenged champion of bathroom decor.
Available in diverse dimensions, 80 glossy or satin-finish tones and a chromium-plated version, Acova Solea may be designed for a multifunction approach (both water and electric energy). Its greatest asset, however, is guaranteed savings for any home budget.

Italiana Radiatori
Via Boscalto, 40
31023 Resana (Treviso)
T 04237174
F 0423717471
info@italianaradiatori.com
www.italianaradiatori.com



Bad13
design: Italiana Radiatori
A partire dagli anni '60 i radiatori hanno conosciuto una grande rivoluzione nei materiali e nelle tipologie. Ora si è giunti a quella che è considerata la risposta più soddisfacente alle esigenze moderne del riscaldamento: il radiatore d'acciaio con tubi a basso contenuto d'acqua. I corpi scaldanti più interessanti sono quelli che fungono anche da scaldasalviette, come Bad13, il radiatore qui suggerito. Formato da elementi tubolari del diametro di 13 mm, è proposto in numerose altezze (da 80 a 188 cm), larghezze (da 40 a 100 cm) e colorazioni.

Bad13
design: Italiana Radiatori
The '60s ushered in a sweeping revolution in radiator materials and typologies. The most satisfactory response to modern heating needs is now considered to be the steel radiator featuring pipes with low water content. The most impressive heating units are those that function as towel warmers as well as room heaters, like Bad 13, the radiator shown here. Comprising tubular elements with a diameter of 13 mm, the product is offered in heights from 80 to 188 cm, widths from 40 to 100 cm and a wide range of colours.

Brem
Via dell'Artigianato, 8
24046 Osio Sotto (Bergamo)
T 0354823636
F 0354824173
brem@brem.it
www.brem.it



Kore
design: Brem
Specializzata nella produzione di caloriferi e scaldasalviette in acciaio, la società Brem realizza prodotti affidabili e innovativi come Kore, scaldasalviette a forma di cornice.
È costruito solo con tubi radianti esclusivi Brem, senza i tradizionali collettori, ed è proposto in una versione cromata, per ambienti in cui l'apporto di calore può essere ridotto, e in una verniciata, con piccoli tubi radianti aggiuntivi, per una resa termica più adatta al bagno. Kore è disponibile in dimensioni standard (larghezza 32-55-65-80-120 cm, altezza 32-55-80-120 cm) e su misura.

Kore
design: Brem
Specializing in the production of heating units and towel warmers in steel, Brem is a company noted for reliable and innovative products, such as Kore, a towel warmer shaped like a frame. Made only of Brem's exclusive radiant pipes, without the traditional collectors, it's offered in a chromium-plated version for places where the heating factor can be scaled down, as well as a painted model with additional small pipes for a thermal yield best suited to bathrooms.
Kore comes in standard (width 32-55-65-80-120 cm, height 32-55-80-120 cm) and customized dimensions.

Scirocco
Via Novara, 41
28024 Gozzano (Novara)
T 0322955935
F 0322917756
info@scirocco.it
www.scirocco.it



Shangai
design: Franca Lucarelli e Bruna Rapisarda
Il termosifone Shangai si avvicina per immagine e utilizzo ai pannelli divisori delle case orientali. Esso assume la funzione di divisorio grazie a un tipo di montaggio che lo fissa perpendicolarmente alla parete, agganciandolo lungo il suo spessore. Originale anche l'estetica: una cornice contiene una manciata di tubi che s'intersecano in modo disordinato con un effetto visivo che ricorda gli incroci dei bastoncini nel gioco dello shangai. Prodotto in un'unica misura (50 x 180 cm), è disponibile anche a doppia o tripla maglia d'intreccio, in bianco e argento.

Shangai
design: Franca Lucarelli and Bruna Rapisarda
With its unique design and operation, the Shangai radiator is reminiscent of the dividing screens used in Asian homes. The radiator assumes the function of a divider, with its entire length anchored perpendicularly to the wall. Also original is its aesthetic approach: a frame contains a handful of pipes that criss-cross one another in a haphazard way, not unlike the random jumble in a game of pick-up sticks. Shangai is produced in a single size (50 x 180 cm) but is available in double or triple criss-cross mesh and in white or silver.

Dessié
Via Di Sottomonte, 37/b
55060 Loc. Guamo – Capannori (LU)
T 058394102
F 058394266
www.dessie.it



Planar
design: Xavier Ruiz Tapiador
La collezione Dessié Bagno è ampia e completa ed esprime un design spigliato che trae il suo fondamento dalla creatività di Antonella Frezza, art director di Dessié, e dalle produzioni di alcune società spagnole che l'azienda toscana distribuisce in Italia.
Planar, lavabo circolare di ceramica (52 x 48 x 16,5 cm), è adatto anche ai bagni di piccole dimensioni ed è dotato di miscelatore Vola KV1; qui è completato dallo specchio Narcissus e dall'appendiabiti a parete Mirac, entrambi disegnati da Massana e Tremoleda.

Planar
design: Xavier Ruiz Tapiador
The Dessié Bath collection is a wide-ranging expression of a free and easy design that takes off from the ideas of Antonella Frezza, art director of Dessié, and the products of several Spanish companies distributed in Italy by the Tuscan company. Planar, a circular washbasin in ceramic (52 x 48 x 16.5 cm), perfect for small bathrooms, comes equipped with a Vola KV1 mixer. It's completed here with a Narcissus mirror and the Mirac wall clothes tree, both designed by Massana and Tremoleda.

Pomd'or
Marchio di Blanc Cristal
In Italia: **Regia**
Via Vigevano – Zona Industriale
20053 Taccona di Muggiò (Milano)
T 0392782510
F 0392782571
info@regia.it
www.regia.it



Inside
design: Bruna Rapisarda
Gli accessori da bagno della linea Inside, prodotta da Blanch Cristal, s'ispirano alla natura e alla semplicità delle forme basiche (cilindro, prisma, ecc.). La purezza e l'equilibrio delle singole parti ampliano la varietà delle soluzioni possibili, trasferendola anche ai mobili da bagno coordinati.

Inside
design: Bruna Rapisarda
Bath accessories from the Inside line, produced by Blanch Cristal, were inspired by nature and the simplicity of basic forms (cylinder, prism, etc). Purity and balance among individual parts have broadened the range of options available, extending them to include coordinated bathroom furniture pieces.

Merati
Via Carlo Porta, 67
20038 Seregno (Milano)
T 0362320472
F 0362320473
info@merati.com
www.merati.com



Oscar
design: Ayse Birsel
I primi lavabi Oscar (presentati nel 2000) erano realizzati in vetro freddo, un composto a base di resine vetrose al poliestere, trattate con materiali antigraffio. Ora Merati ne propone due in Crystalplant (resine acriliche) che ricordano i vecchi lavabi a canale, ma con forme interne aggraziate e meno spigolose. Questi prodotti possono essere sostenuti da staffe d'alluminio nascoste (come qui illustrato) o appoggiati su piani di diversi materiali, oppure essere abbinati a due tipi di mobile: uno ha gambe d'alluminio, l'altro è fissato a parete e fa corpo unico con il lavabo.

Oscar
design: Ayse Birsel
The first Oscar washbasins (presented in 2000) were made of cold glass, a compound with a base of polyester glassy resins treated with scratchproof materials. Now Merati is offering two of them in Crystalplant (acrylic resins), reminiscent of old channel washbasins but with graceful, less angular shapes. These products may function autonomously, supported by aluminium brackets and resting on surfaces of different materials, or be combined with furniture pieces: one with legs in aluminium, the other anchored to the wall, forming a single body with the washbasin.

Rifra
Via Fratelli Cervi, 17/19
20050 Gerno di Lesmo (Milano)
T 039628451
F 0396284533
info@rifra.com
www.rifra.com



Fonte
design: Castiglia Associati
L'approccio scelto da Castiglia Associati per il progetto della linea Fonte è nuovo e propositivo.
Gli elementi che ne fanno parte non sono trattati come semplici contenitori da collocare accanto a specchi e accessori, ma come arredi con qualità estetiche e di servizio simili a quelle riservate ad una zona living. Materiali, lavorazioni, tipologie e modularità dei mobili Fonte sono studiati per rendere il bagno protagonista della scena domestica.

Fonte
design: Castiglia Associates
The approach chosen by Castiglia Associates for this project from the Fonte line is new and future-oriented. Instead of simple case pieces to be situated beside mirrors and accessories, this collection of interior decor items possesses aesthetic and service qualities similar to those of living area furnishings. Materials, workmanship, typologies and the modularity of Fonte furniture pieces have been researched to give the bathroom a leading role on the domestic scene.

Inda
Industria Nazionale Degli Accessori
Via XXV Aprile 53
21032 Caravate (Varese)
T 0332608111
F 0332619317
www.inda.net



H_2O Frame
design: Antonio Citterio con Sergio Brioschi
Il programma H_2O Frame è un format aperto, una struttura leggera capace di originare ben 39 versioni di contenitori da parete, di svariate tipologie e misure. I materiali guida della collezione sono l'ottone cromato e la termoplastica opaca. Ma H_2O Frame non significa solo mobili: infatti comprende anche un'intera linea di radiatori (proposti in 11 differenti misure) e due scaldasalviette ad acqua in ottone cromato, così come un lavabo in ceramica di forma squadrata, carrelli e una vasta gamma d'accessori.

H_2O Frame
design: Antonio Citterio with Sergio Brioschi
H_2O Frame is an open-ended program revolving around a light structure capable of creating 39 versions of wall case pieces in a variety of shapes and sizes. The keynote materials of the collection are chromium-plated brass and opaque thermoplastic. H_2O Frame is not just about furniture – it also encompasses an entire line of radiators (offered in 11 different sizes), two water-based towel warmers in chromium-plated brass, a square ceramic washbasin, trolleys and a vast range of accessories.

Bertocci
Via Petrosa, 24
50019 Sesto Fiorentino (Firenze)
T 05544929
F 055446770
info@bertocci.it
www.bertocci.it



Pendolo
design: Marcello Ziliani
Semplicità d'uso e praticità sono le caratteristiche salienti di Pendolo, accessori per il bagno di nuova concezione. Infatti portasapone e portabicchiere sono progettati per essere semplicemente appoggiati sul bordo del lavabo, dove restano in equilibrio grazie alla sola distribuzione del peso. Si spostano a piacere e non richiedono fori alle pareti. Sono realizzati in ottone cromato e disponibili in due versioni.

Pendolo
design: Marcello Ziliani
Simplicity and practicality are the outstanding characteristics of Pendolo (pendulum), accessories for the bathroom that are driven by a new conception. The soap dishes and glass holders were designed to be balanced on the edge of the washbasin, where they remain poised thanks to weight distribution. They can be moved around at will and don't require holes to be drilled in walls. Made of chromium-plated brass, they are supplied in two versions.

Altamarea
by Tecnolac
Via Istra, 1/3 z. i.
31046 Oderzo (Treviso)
T 0422713212
F 0422816818
altamarea@tecnolac.it
www.altamareabath.it



Tabula
design: Altamarea
La linea Tabula si compone di un semplice piano d'appoggio, sorretto da spalle piene, sul quale sono posati lavabi di differenti materiali (dalla ceramica al vetro) e forma diversa (squadrati, a catino ecc.). Sotto la tavola si può infilare una cassettiera su rotelle munita di due cassetti. Tabula è disponibile in tre finiture (wengé, ciliegio, rovere) e tre lunghezze (120-140-160 cm).

Tabula
design: Altamarea
The Tabula line consists of a simple top, supported by solid sides, upon which washbasins in different materials (from ceramic to glass) and various shapes (square, basin-shaped etc) may be placed. A chest of drawers on casters, equipped with a pair of drawers, fits easily under the table. Tabula is available in three finishes (wengé, cherry and oak) and three lengths (120-140-160 cm).

Tenda Dorica
Via Brecce Bianche, 95
Zona Industriale Baraccola est
60131 Ancona
T 0712861606
F 0712861740
tendadorica@tendadorica.it
www.tendadorica.it



Madia
design: Furio Minuti
Mobile per lavandino, Madia ha una struttura base costruita con profilati d'alluminio a millerighe; per top ha un piano di multistrato marino (impiallacciato acero e pero) oppure di mdf (laccato in vari colori) e per fianchi pannelli d'acciaio verniciato. Si presenta in tante versioni, a modulo singolo e doppio con uno o due lavabi di vetrochina bianca. Mobili, mensole e carrelli coordinati completano il programma.

Madia
design: Furio Minuti
A furniture piece for washbasins, Madia vaunts a basic structure built of ribbed aluminium sections. Its top is made of marine plywood (veneered with maple and pear) or MDF (lacquered in various colours), and its sides consist of panels in painted steel. It is available in a host of versions, with a single and double module and one or two washbasins made of white vitreous china. Coordinated furniture pieces, shelves and trolleys complete the program.

rassegna

Valli&Valli l'arredobagno
Via Concordia, 16
20055 Renate (Milano)
T 0362982258
F 0362999038
vallibagno@vallievalli.com
vallibagno.export@vallievalli.com
www.vallievalli.com



Roy
design: Valentina Downey
Gli accessori della collezione Roy (portasalviette, portasapone, portabicchiere ecc.) si segnalano per le forme sinuose, vagamente zoomorfe, degli elementi che servono per il fissaggio a parete, in contrapposizione alla linearità delle parti d'appoggio. Una sapiente alternanza d'ottone cromato e vetro dà vitalità all'insieme, senza contrastare l'essenziale semplicità che usualmente impronta i prodotti di quest'azienda.

Roy
design: Valentina Downey
Accessories from the Roy collection (towel bars, soap dishes, glass holders, etc.) are distinguished for the sinuous, vaguely zoomorphic shapes of the wall anchorage elements, which contrast strongly with the linear quality of support parts. A skilful alternation of chromium-plated brass and glass lends a feeling of vitality to the whole without undermining the essential simplicity that has always been a hallmark of this company's products.

Wishwash
Trademark of **Colombo Design**
Via Baccanello, 22
24030 Terno d'Isola (Bergamo)
T 0354949001/035905475 (export)
F 035905444/0354940257
info@colombodesign.it
www.colombodesign.it



Time
design: Colombo Design
Le forme squadrate e un'essenziale funzionalità costituiscono i punti guida della collezione Time. Gli accessori da parete e da appoggio che ne fanno parte – portasapone, portabicchiere, dispenser, portasalviette, mensole ecc. – sono semplici e realizzati con materiali (ottone cromato, vetro bianco acidato) scelti e lavorati con cura.

Time
design: Colombo Design
Square shapes and an essential functional approach constitute the leitmotifs of the Time collection. Its wall and surface-bearing accessories – soap dishes, glass holders, dispensers, towel bars, shelves, etc – are simple and made of materials (chromium-plated brass and etched white glass) that have been painstakingly selected and processed with care.

Hewi Italia Com
Via dell'Industria – Loc. Cason
37010 Rivoli Veronese (Verona)
T 0456266611
F 0456266606
hewi.italia@hewi.it
www.hewi.it



Serie 750
design: Hewi
La caratteristica principale della serie 750 è la flessibilità di ogni sua parte. Il segreto risiede in Hewi TwinDock, un elemento a doppia barra fissato a parete che garantisce un valido sostegno a ben 18 tipi di accessorio: mensole, ganci, piccoli contenitori, portarotolo, dispenser ecc. Disponibile in cinque tonalità e quattro materiali, la serie 750 s'integra armoniosamente in ogni ambiente, diventando un elemento d'arredo universale in grado di adattarsi, per colore e funzionalità, a qualsiasi esigenza.

750 Series
design: Hewi
The principal characteristic of the 750 Series is the flexibility of its individual parts. The secret lies in Hewi TwinDock, an element with a double wall-anchored bar that guarantees a sound support for 18 types of accessories – shelves, hooks, small case pieces, roll holder, dispenser, etc. Available in five tones and four materials, the 750 Series fits in harmoniously with surroundings of all types, becoming a universal interior decor element capable of adapting its colour and function.

Confalonieri
Umberto Confalonieri & C.
Via Prealpi, 11
20034 Giussano (Milano)
T 036235351
F 0362851656
info@confalonieri.it
www.confalonieri.it



Programma Coba
design: Carlo Bartoli
Nato negli anni Settanta e da allora continuamente aggiornato, Programma Coba comprende elementi modulari – con anima in metallo e rivestimento in nylon poliammide 6 – con i quali si possono creare innumerevoli articoli, compresi gli accessori per bagno per persone con difficoltà motorie, come il seggiolino per doccia qui illustrato; è fornito completo di schienale e braccioli reclinabili.

Coba Program
design: Carlo Bartoli
Born in the '70s and updated continuously since then, the Coba Program embraces modular elements – with a metal core and facing in polyamide 6 nylon – that may be used to create innumerable items, including bathroom accessories for people with disabilities, such as the seating solution for showers illustrated here. It is supplied complete with reclining back and arms.

panorama

10 anni di successi per Nice

Produrre oggetti per l'automazione e il controllo di cancelli e portoni scorrevoli ed essere esposti in un museo non è una cosa da poco: in dieci anni di crescita, l'impegno nel design e nell'innovazione tecnologica di Nice è stato riconosciuto anche dal Museo di Arti Applicate di Francoforte, che ha selezionato all'interno della sua collezione permanente il trasmettitore Very. L'interesse per il fattore estetico è evidente in tutta la produzione Nice e soprattutto in uno degli ultimi nati: il radiocomando Smilo, semplice e accattivante nella forma, ma dotato di ben 18 miliardi di combinazioni. Per garantire una assoluta sicurezza. Per informazioni: www.niceforyou.com

Ten years of success
To manufacture devices for automated sliding gates and doors and then have them exhibited in a museum is no mean achievement. Ten years in the making, Nice's commitment to design and technological innovation has been hailed by the Frankfurt Museum of Applied Arts, which selected the company's Very transmitter for its permanent collection. Nice's interest in aesthetic aspects can be seen clearly in all its products, most notably in one of the latest: the Smilo radio remote control. Although simple and attractively shaped, it offers no less than 18 billion combinations, guaranteeing absolute reliability. For information: www.niceforyou.com



Radiocomando Smilo di Nice
The Smilo radio remote by Nice

Il bello della funzionalità

Marta Laudani e Marco Romanelli disegnano oggetti e complementi d'arredo dotati di una doppia anima: eleganti e utili, come la collezione di taglieri Crosa, recentemente realizzata per Laboratorio Pesaro. Piani in grès porcellanato fine, rotondi e rettangolari, da una parte incisi da una tessitura zigrinata, che lavora come un vero e proprio tagliere, e dall'altra modellati da una trama di nervature irregolari che ne rende possibile l'utilizzo come portasalatini. Il modello rettangolare si compone di due parti abbinabili. La collezione Crosa è realizzata in due colorazioni satinate: bianco e nero antracite.
Per informazioni:
www.laboratoriopesaro.com

The beauty of functionality
Marta Laudani and Marco Romanelli design furniture and home objects with a twin spirit of elegance and usefulness, such as the Crosa collection of chopping boards recently created for Laboratorio Pesaro. Their tops in round or rectangular fine porcelain stone are knurled on one side for use as chopping boards proper, while on the other surface a weft of irregular ribbings converts them into savoury trays. The rectangular model comprises two parts that may be paired. The Crosa collection is produced in two satined shades of white and coal black. For information: www.laboratoriopesaro.com

Laudani e Romanelli per Laboratorio Pesaro: taglieri in grès porcellanato Crosa
Laudani and Romanelli for Laboratorio Pesaro: chopping boards in Crosa porcelain stone



Dal legno all'acciaio cromato

La prima 'lavabiancheria' fu presentata al 'mercato' nel 1902 per opera di due ingegnosi imprenditori: Carl Miele e Reinarhard Zinkann. Dotata di una botte in legno, veniva messa in funzione grazie a una manovella. Sono passati cento anni e Miele appartiene sempre ai discendenti dei suoi fondatori, ormai arrivati alla quarta generazione. L'evoluzione tecnologica fa parte delle priorità aziendali e ha prodotto la lavatrice Softtronic W 487 WPS, dotata di un innovativo cestello a forma di nido d'ape. La superficie interna, formata da esagoni e leggermente bombata, lascia formare un sottile velo d'acqua che fa scivolare la biancheria lungo le pareti del cestello. Softtronic W 487 WPS esegue così un lavaggio delicato anche quando è necessario un elevato numero di giri di centrifugazione. Per informazioni: www.miele.com

From wood to chromed steel
The first 'clothes-launderer' was 'marketed' in 1902 by two ingenious entrepreneurs: Carl Miele and Reinarhard Zinkann. Equipped with a wooden barrel, the device was operated by a crank. A hundred years later, Miele still belongs to the descendants of its founders, now in their fourth generation. Technological evolution, seen as a corporate priority, led to the development of the Softtronic W 487 WPS washing machine and its novel beehive-shaped washing drum. Its gently rounded inner surface is formed by hexagons, allowing a thin veil of water to form so that the laundry slides along the walls of the drum. This is why the Softtronic W 487 WPS can wash delicately even when a high spin rate is required. For information: www.miele.com

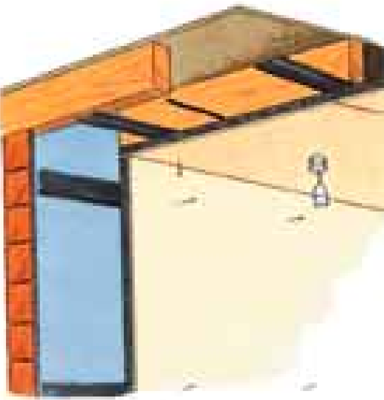


Lavatrice Softtronic W 487 WPS di Miele
Softtronic W 487 WPS washing machine by Miele

Contro il rumore

Secondo una recente statistica, più di tre famiglie su dieci sono sottoposte a un eccessivo bombardamento sonoro. Contro i rumori cittadini e non, Dow ha prodotto un innovativo sistema di isolamento acustico; facile da installare, riduce significativamente sia i suoni che si trasmettono nell'aria che quelli prodotti da calpestio. Immotus R+ è costituito da due componenti: un pannello in schiuma espansa fonoassorbente (dimensioni 20 mm), accoppiato a una lastra in cartongesso di 12,5 mm di spessore, e da profili in acciaio per il montaggio. Complessivamente il sistema forma una camera di assorbimento dello spessore di 49 mm, molto inferiore rispetto alle soluzioni in commercio; l'intercapedine interna di 17 mm può essere utilizzata per la posa di cavi telefono, computer e televisione. Per informazioni: www.dow-immotus.com

Against noise According to a recent survey, more than three out of ten families are bombarded by excess noise. To combat urban noise and other disturbances, Dow has come up with an innovative sound insulation system. Easy to install, it significantly reduces airborne as well as ground noise. Immotus R+ is composed of two parts: a 20-mm sound-resistant foam panel coupled to a plasterboard sheet 12.5 mm thick, assembled with steel sections. The combined system forms an acoustic absorption chamber just 49 mm thick – much thinner than anything on the market. The 17-mm cavity may be used to house telephone, computer and television wiring. For information: www.dow-immotus.com



Sezione del sistema di isolamento acustico Immotus R+
Section of the Immotus R+ noise insulation system

Showroom berlinesi

Un punto di riferimento importante per gli operatori nel settore arredo: Kusch + Co ha inaugurato a Berlino, lungo le rive dello Spree, vicino al ponte Oberbaumbrücke, una nuova sede con annesso showroom. All'interno di una corte costruita più di cento anni fa dal mercante Julius Wissinger, lo studio di progettazione nzw architekten ha immaginato uno spazio moderno, in contrapposizione all'atmosfera datata che emana da questo edificio in mattoni faccia a vista, in origine deposito granaglie. Per informazioni: www.kusch.de

A Berlin showroom Kusch + Co – a landmark for people in the furniture trade – recently opened its new headquarters and adjoining showroom in Berlin, on the Spree embankment near Oberbaumbrücke Bridge. In a courtyard built more than a century ago by the merchant Julius Wissinger, nzw architekten has designed a modern space set against the dated atmosphere of the bare brick building, originally used as a granary. For information: www.kusch.de



Showroom Kusch + Co in Pfuelstrasse, Berlino
Kusch + Co showroom in Pfuelstrasse, Berlin

Un mattone quasi 'antico'

La Fornace S. Anselmo ha messo in produzione un mattone che, per caratteristiche materiche e tonalità cromatiche, sembra piuttosto materiale di recupero proveniente da architetture datate. Il mattone Irlanda, di colore rosso ambrato, viene sottoposto a uno speciale processo di invecchiamento e addizionato di pigmenti naturali; si riproducono così i residui di calcinazione che normalmente solo il tempo può imprimere al cotto. Viene prodotto in due formati: 12 x 25 x 5,6 cm (versione italiana) e 10 x 24 x 7 cm (versione euro). Per informazioni: www.santanselmo.com

'Ancient' brick Fornace S. Anselmo has put into production a brick whose texture and colour make it look like material retrieved from period architecture. The amber-red Irlanda brick is subjected to a special aging process during which natural pigments are added. This method reproduces the residues of calcification that normally only time can impress on brick. It is produced in two formats: 12 x 25 x 5.6 cm (Italian version) and 19 x 24 x 7 cm (European version). For information: www.santanselmo.com



Tecnologie per l'architettura

14-18 aprile: a Francoforte si apre Light+Building 2002, che costituisce, insieme a ISH, uno degli eventi più interessanti nei settori illuminazione, elettrotecnica, condizionamento, automazione, riscaldamento e commercializzazione e installazione sanitari. Caratterizzata da un forte taglio high-tech, nell'edizione 2000 Light+Building ha ospitato 1810 espositori provenienti da 46 paesi e oltre centomila visitatori da 93 paesi. L'Italia è al secondo posto, dopo la Germania, come numero di espositori. Per informazioni: www.light-and-building.de

Technologies for architecture The Light+Building 2002 show will be open in Frankfurt from 14 to 18 April. Along with ISH, it is one of the most interesting events in the lighting, electrical technology, air-conditioning, automation, heating and bathroom fixture trade calendar. In a distinctly high-tech mood, the 2000 edition of Light+Building hosted 1,810 exhibitors from 46 countries and received over 100,000 visitors from 93 countries. After Germany, Italy had the second highest number of exhibitors. For information: www.light-and-building.de

Ogni piastrella è un pezzo unico

Le collezioni di piastrelle per bagni e cucine Acquario Due presentano una particolarità: ogni elemento è diverso dagli altri. Un esempio: la collezione Scavo si caratterizza per una superficie satinata che riproduce la trasparenza del vetro ossidato da minerali e impreziosito dal deposito di sedimenti salini. I metodi di produzione rispettano la tradizione. Prodotta nei formati 20 x 20 e 10 x10 cm, Scavo è realizzata in sette tonalità diverse e si completa di una serie di componenti speciali: inserti decorativi, bordi sagomati, piani di lavoro, lavelli. Per informazioni: www.acquario-due.it

Every tile an original The Acquario Due collections of bathroom and kitchen tiles are peculiar in that each tile differs from the next. The Scavo collection, for example, is conspicuous for its glossy surface, which reproduces the transparency of mineral-etched glass enriched by saline deposits. Production methods respect tradition. The Scavo tiles are made in the formats 20 x 20 and 10 x 10 cm and in seven different colours. They are completed by a series of special features that includes decorative inserts, shaped edges, worktops and basins. For information: www.acquario-due.it



Rivestimento in ceramica Scavo di Acquario Due
Scavo ceramic cladding by Acquario Due

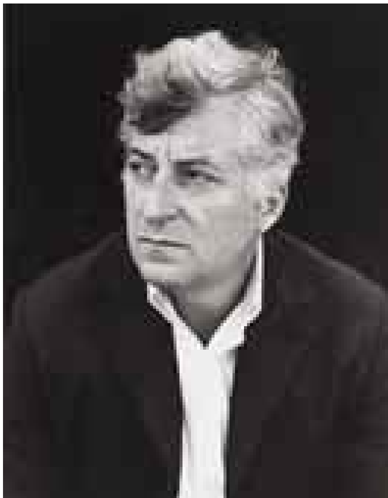
post script



Prada, architettura e moda
Prada, architecture and fashion
142



Jacobsen rivisitato
Jacobsen revisited
144



Compagni di vita e di progetto, Patrizio Bertelli e Miuccia Prada sono diventati icone dello stile contemporaneo

Companions in life and design, Patrizio Bertelli and Miuccia Prada have become icons of contemporary style

Prada

reputations
ripensamenti

Alice Rawsthorn

Miuccia Prada non ha avuto un training formale da stilista, e in tempi in cui la moda è una questione di stile piuttosto che di innovazione tecnica o tipologica, non ne ha certamente bisogno. Come per Tom Ford (altro fashion designer senza una specifica preparazione tecnica), il suo successo sta nell'aver capito che oggi la moda non ha nulla a che fare con la ridefinizione dell'arte sartoriale, ma si basa sull'abilità di intuire il look adatto al clima del momento e di comunicarlo nel modo più efficace possibile al proprio pubblico. È per questo che nei negozi Prada è visibile solo una frazione delle centinaia di capi presentati durante la settimana della moda di Milano; oppure che, prima delle sfilate di Gucci, Tom Ford non solo fotografa, ma filma ogni modello. Ed è per la stessa ragione che Prada, così come molte altre case di moda, investe tanto massicciamente nella promozione. Miuccia Prada rappresenta un'immagine pubblica della società: e la sua abilità nel convincere milioni di donne a condividere il suo entusiasmo per costose rielaborazioni di icone da mercatino delle pulci ha trasformato la tradizionale attività di famiglia (produzione artigianale di eccellenti borse e valigie) in uno dei marchi più conosciuti nel mondo. Tuttavia, la chiave del successo di Prada – e l'assoluto controllo su ogni aspetto dell'identità del marchio, che lo ha alimentato – è la dinamica che esiste tra Miuccia, ex ragazza di sinistra che mescola calzini e pendenti in rubino di Harry Winston, e suo marito l'imprenditore Patrizio Bertelli. Anima commerciale del sodalizio, Bertelli sta a Pierre Bergè come Miuccia a Yves Saint Laurent: il termine 'controllo' non è sufficiente a descrivere il suo stile manageriale. Bertelli gira il mondo per verificare di persona l'installazione delle concessioni alle grandi catene di vendita; fa montare sistemi video a circuito chiuso negli studi in cui vengono realizzate le campagne pubblicitarie Prada, in modo che lui o Miuccia possano visionare e approvare ogni singolo fotogramma. È stato proprio questo ossessivo senso del controllo a far sì che, quando l'artista/fotografo Andreas Gursky ha realizzato immagini fotografiche con scaffali vuoti color pistacchio in un mare di moquette rosa, tutti hanno capito che quel che veniva riproposto con meticolosa sottigliezza non era altro che l'immagine Prada.
Il successo del gruppo, con la rapida espansione degli anni Novanta, è stato fulminante. In tempi più recenti, tuttavia, le cose non sono andate così lisce. Anzitutto, nel tentativo di eguagliare l'espansionismo della LVMH, la società ha sborsato milioni di dollari per acquisire altre marche: nonostante l'enorme esposizione finanziaria e i debiti contratti per rilevare Helmut Lang, Jil Sander e Church & Company i risultati non sono stati però all'altezza delle aspettative. Bertelli, dal canto suo, ha tentato di esercitare sulle nuove società lo stesso livello di controllo che deteneva su Prada: finendo per scoprire che, come ha osservato amichevolmente un concorrente, "non ci sono abbastanza ore in un giorno". E come risposta a tanta risolutezza, Jil Sander se n'è andata sbattendo la porta della sua ex azienda. La quota azionaria Fendi dei Prada è stata venduta, mentre il loro ampiamente pubblicizzato piano di costruzione di nuovi negozi è stato posticipato più e più volte, tanto da creare qualche imbarazzo. L'edificio affittato tre anni fa in Rodeo Drive a Los Angeles, con l'intenzione di farne uno dei fiori all'occhiello di Beverly Hills, è rimasto vuoto, accumulando tuttavia iperbolici costi d'affitto: e la società ha dovuto lottare per ottenere i permessi per costruire a San Francisco. Una tale combinazione di debiti e ritardi ha apparentemente trascinato la società in cattive acque: a peggiorare ulteriormente le cose, il crollo di fiducia nel mercato globale degli articoli di lusso, successivo agli attentati dell'11 settembre, ha ritardato l'emissione delle azioni necessarie per fare fronte all'esposizione finanziaria.
C'è stato un momento in cui sembrava perfettamente logico che Prada aprisse dei punti vendita identici in tutto il mondo. Non solo è più conveniente acquistare vernice verdina e moquette rosa in stock: ma, nel momento in cui si sta tentando di stabilire l'identità di un marchio, come i Prada stavano allora facendo, è certamente più produttivo che tutti i negozi si assomiglino. Eppure, verso la fine degli anni Novanta, Prada e Bertelli hanno capito che i loro clienti, una fascia identificabile più o meno con i lettori di No Logo, stavano cominciando a stancarsi di vedere gli stessi vestiti esposti nello stesso modo, in negozi tutti uguali. Qui entrano in scena Rem Koolhaas e Jacques Herzog.
La logica commerciale di Prada nell'ingaggiarli è impeccabile, anche se pochi architetti avrebbero potuto essere meno compatibili con la cultura corporate o con un'azienda che, per quanto fosse creativa e sagace, non aveva alcuna esperienza nel realizzare una catena di negozi dalle fondamenta. Il processo di progettazione si è fatto così enormemente complesso, soprattutto quando tutti i team creativi coinvolti (compresi IDEO e l'Office for Metropolitan Architecture di Koolhaas) si sono trovati a lavorare a idee per ogni singola parte del progetto, senza che ci fosse nessun precedente comune. Così, le varie proposte sono state scelte, mescolate e rielaborate in un processo che si è trascinato fino a rendere Prada colpevole di uno dei peccati più imperdonabili nel mondo della moda: la mancanza di tempismo. Dopo gli attacchi terroristici di New York, l'apertura di un negozio che la stampa ha dichiarato costare quaranta milioni di dollari è sembrata un evento positivamente anacronistico, ma ha anche corso il rischio di diluire proprio quella capacità di controllo così importante per i primi successi Prada. Inoltre, la società comincia ad essere associata tanto a Rem Koolhaas quanto a Miuccia Prada. Solo un anno prima, la decisione di investire centinaia di milioni di dollari in tre negozi in grado di rubare la scena (e nella nuova fabbrica progettata da Herzog e De Meuron, progetto attualmente sospeso) era sembrata decisamente ispirata. Oggi i più cinici iniziano a predire che, così come la famiglia Zanussi aveva rischiato una fortuna basata sugli elettrodomestici con l'amore per il calcio, i Prada pagheranno a caro prezzo la loro passione per l'architettura.
Poco prima di Natale il nuovo negozio di New York, disegnato da Koolhaas, ha però finalmente aperto i battenti. Le reazioni, tra cui quella dell'allora sindaco Rudolph Giuliani che vi vedeva un segno di rinascita della sua città traumatizzata, sono state entusiastiche. Tuttavia, molto più importante è il fatto che le azioni immesse sul mercato negli stessi giorni hanno raccolto un numero di prenotazioni cinque volte superiore alla quantità disponibile: risultato, un forte alleggerimento della pressione economica. Di fronte a questo nuovo negozio, dunque è chiaro che se Miuccia Prada e Patrizio Bertelli riusciranno a reinventare il loro marchio anche solo con metà della stessa ispirata qualità, quelli che troppo presto hanno cinicamente decretato il loro tramonto dovranno rivedere velocemente le loro previsioni.



Miuccia Prada has no formal training as a designer. At a time when fashion is all about styling, rather than technical or typological innovation, she hasn't needed it. Like Gucci's Tom Ford, another fashion designer without a technical background, Miuccia Prada's success lies in her realisation that contemporary fashion isn't about redefining tailoring but about selecting a look to match the mood of the moment and communicating it as powerfully as possible to its audience. That's why you see only a fraction of the hundreds of garments from Milan's fashion week displayed in Prada's showroom. And why Tom Ford not only photographs but also videotapes every single item before Gucci's shows. It's also why Prada, like so many fashion brands, invests so heavily in the imagery of its advertising. Miuccia Prada is the public face of the company, and her flair for persuading millions of women to share her enthusiasm for expensive reworkings of flea-market staples has turned her grandfather's bespoke luggage business into one of the world's best-known brands.
But the key to Prada's success – and the absolute control over every aspect of the label's identity that has fuelled it – is the dynamic that exists between Miuccia, the former communist who mixes Harry Winston ruby chandelier earrings with ankle socks, and her husband, Patrizio Bertelli, who, as the commercial half of the partnership, plays Pierre Berge to her Yves Saint Laurent. 'Controlling' hardly describes Bertelli's management style at Prada. He is a man who travels the world supervising the installation of department store concessions, who installs live video links in the studios where Prada advertising campaigns are photographed so that he or Miuccia can approve each shot. Because of this obsessive sense of control, when Andreas Gursky photographed empty pistachio-coloured shop shelves in a sea of flesh-pink carpet, everybody knew that it was Prada that was being sold to them with such heavy-duty subtlety.
Prada was a brilliant success in its rapid expansion throughout the 1990s. More recently things have not been so easy. The company poured millions of dollars into acquiring other labels to match LVMH's acquisitiveness. Mountains of debt were incurred in taking over Helmut Lang, Jil Sander and Church & Company, but the results have been disappointing. Bertelli attempted to exercise the same level of control over the new firms that he had over Prada, only to discover that, as a friendly rival put it, 'there aren't enough hours in the day'. In protest, Jil Sander stormed out of the company that carries her name. Prada's stake in Fendi has been sold, while Prada's own much publicised building programme of new stores has been delayed to the point of embarrassment. The property that the company acquired three years ago on Rodeo Drive with the intention of creating a Beverly Hills flagship store has remained empty ever since, all the while racking up intimidatingly high rental costs, and the company has struggled to win planning permission in San Francisco. The combined delays and debts have apparently left Prada floundering. To make matters worse, the collapse of confidence in the global luxury market after September 11 forced Prada to postpone the stock market flotation with which it had planned to pay back its debts. There are a lot of reasons why it once made sense for Prada to open identical stores all over the world. Not only is it cheaper to order pistachio paint and flesh-pink carpet in bulk, but at a time when you are establishing awareness of a brand, as Prada then was – recall that Miuccia Prada's inheritance consisted of a family firm with a single shop in Milan – it is quicker to do it if all your stores look the same. But by the late 1990s, Prada and Bertelli understood that their No Logo-reading customers were becoming bored with seeing identical clothes displayed in an identical way in identical stores. Enter Rem Koolhaas and Jacques Herzog. Prada's commercial logic in hiring them was impeccable. But few architects could have been less compatible with Prada's corporate culture, or with a company that, while it was clearly creative and shrewd, had no experience building a retail chain from the ground up.
The design process became enormously complex when all the creative teams involved, including IDEO as well as Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture, found themselves working on ideas for every part of the project, regardless of previous expertise. Ideas were picked and mixed and reworked. The process dragged on and on, making Prada guilty of the most unforgivable of sins in the fashion world: bad timing. In the wake of the terrorist attacks, opening a store that the press reported cost $40 million seemed positively anachronistic. It also ran the risk of diluting that sense of control that had been such an important part of Prada's earlier success. The company was becoming associated as much with Koolhaas as with Miuccia Prada. Only a year before, Prada's decision to sink hundreds of millions of dollars into three show-stopping stores – and Herzog and de Meuron's new factory, currently on hold – had seemed inspired. Now cynics began predicting that, just as the Zanussi family had jeopardised their consumer-appliances fortune for their love of football, so Prada would pay a heavy price for pursuing its passion for architecture.
The Koolhaas-designed store in New York finally opened just before Christmas to enthusiastic response, not least from then mayor Rudolph Giuliani, who could point to the renewal of his traumatised city. Even more importantly, a bond offer issued at the same time was five times oversubscribed, easing the financial pressure on Prada. It bought the company the time it needed. And looking at the new store, it is clear that if anything else Miuccia Prada and Patrizio Bertelli do to reinvent their brand is half as inspiring, then the cynics who have been writing the company off will have to think again.





Il futuro di Prada sta tanto nella capacità dei suoi abiti di affascinare i compratori quanto nel successo dei suoi ambiziosi progetti d'architettura

Prada's future lies as much in the allure of its clothes as in the success of its ambitious architectural projects

oggetti
objects

Ant Chair
Arne
Jacobsen



La Ant Chair (qui sopra) è la creatura più vivace di Arne Jacobsen come designer: ma la 7, che ne è la mutazione diretta, è anche il suo vero bestseller

The Ant Chair, above, is Arne Jacobsen's liveliest creation as a designer. But the No. 7, its direct descendent, is his real best-seller

Stefano Casciani

La storia è piena d'interessanti casi di schizofrenia: l'industria del mobile e il suo mercato anche. Non si capisce perché, ma oggetti disegnati da uno stesso progettista, oppure da progettisti diversi ma con intonazioni e sensibilità uguali, differenti solo per particolari da "Aguzzate la vista", subiscono destini totalmente diversi. Chi ha più visto la sedia di Mart Stam, secondo alcuni l'autentica progenitrice di tutte le sedie a sbalzo in tubo d'acciaio? Mentre difficilmente nella sua esistenza un qualsiasi abitante del mondo civilizzato non avrà incontrato almeno una copia della "Cesca" di Breuer. E perché oggi il bestseller di Starck è il suo divano iconico e massiccio per Kartell, mentre pochi ricorderanno la sua Richard III editata da Baleri, prima scocca in plastica e brillante calembour sulla superficialità del design?
Non stiamo qui parlando di copie volgari, ma proprio di quelle inspiegabili somiglianze (ultima quella tra il nuovissimo iMac e l'ingenuo schizzo di un dilettante olandese) a fronte delle quali, proprio come nella Maschera di Ferro, l'uno rischia di marcire nel dimenticatoio, l'altro di essere celebrato sul trono.
Anche in quest'anno dedicato ad Arne Jacobsen (100 anni dalla nascita), in cui già si sprecano le celebrazioni e le ricorrenze, si festeggia pure il cinquantenario di un simile enigma: quello della nascita e metamorfosi progressiva (come per ogni invertebrato che si rispetti) dalla larva Ant Chair all'insetto Serie 7, ovviamente entrambi sedie: anzi le sedie più famose della danese Fritz Hansen, se non dell'intera storia del mobile scandinavo. Si sa che la Ant Chair fu progettata per un'occasione specifica, la sala mensa dell'industria farmaceutica Novo; e che rappresenta una geniale intuizione, la possibilità di creare forme libere ed organiche a partire dal compensato curvato (e dalle ricerche di pochi anni prima degli Eames). Apprendiamo dalla documentazione storica che il particolare assottigliamento della scocca nel punto di passaggio tra sedile e schienale fu proprio la



soluzione ideale per i problemi dovuti allora alla tecnologia dell'incollaggio.
Si sa anche, o almeno si intuisce, che la libera poetica del libero pensatore - architetto, designer - Jacobsen gli diede l'ispirazione naturale: una formica, forse, ma anche ogni foglia che si rispetti, che proprio nel punto di attacco e di massima tensione, chissà perché, normalmente si assottiglia. Comunque, quello che si sa meno è che all'epoca non piacque particolarmente alla Fritz Hansen - che la trovava troppo moderna e si decise a metterla in produzione solo quando la Novo confermò l'ordine di 400 pezzi - e che la successiva serie 7, ancora più famosa, venduta in sette milioni di esemplari, generatrice di infinite imitazioni (fino a quella di una famosissima foto, su cui siede a cavalcioni la modella Christine Keeler, reginetta del più grande scandalo politico-sessuale del XX secolo), vera icona del design mondiale è soltanto una variazione sul tema della Ant: Jacobsen disegnò la 7 per il Municipio di Radovre ma fino alla morte si rifiutò decisamente, a sua volta, di lasciarla produrre industrialmente da Fritz Hansen. Ovviamente, alla scomparsa del Maestro l'azienda si affrettò ad avviarne la messa a punto per la serie, facendone il feticcio che oggi è diventata, il modello a cui per molti è difficile sottrarsi: come è avvenuto molti anni dopo per Ross Lovegrove – con la sua 8 chair per Cappellini – ma anche per Vico Magistretti che, con i suoi modelli di sedie proprio per Fritz Hansen, ne ha sviluppato con successo il tema della monoscocca sedile/schienale. In effetti, si possono capire le considerazioni dell'industria produttrice: guardata bene, magari in una foto non proprio perfetta e non proprio nella vista canonica (frontale), con quelle tre gambette – diventate quattro nelle produzioni più recenti - e quel sedile sporgente come facesse la linguaccia, la Ant Chair doveva sembrare un po' troppo caricaturale, se non proprio sgraziata; comunque difficile per affrontare da sola un mercato sofisticato come quello delle sedute, oltretutto per comunità.
Mentre la serie 7, trionfalmente simmetrica, perfettamente equilibrata, quasi banale (vista oggi) risulta veramente la quintessenza dell'International Style. Si direbbe proprio che un conto è pensare a una forma tanto libera quanto perfetta, funzionale quanto originale: e un altro è produrre qualcosa destinato a restare in produzione ininterrotta per decenni, sempre graditi al pubblico e al mercato. Sarà forse il nostro occhio contemporaneo, ormai drogato di sintesi gestaltica, a reclamare sempre e solo forme logiche e chiuse, senza troppe zone di incertezza?
Fatto sta che un modello di variante (nemmeno tanto riconosciuto dal suo ideatore) logica continuazione, anzi, semplificazione dell'idea originale, ancora una volta trionfa nella memoria collettiva. L'archetipo, quello che si può inventare solo una volta in una vita, o in una carriera, non sempre è anche quello destinato alla fama e alla gloria.
Chi invece non fosse interessato a tutti questi ragionamenti e volesse semplicemente celebrare un grande maestro del design, può andare a visitare la stanza 606 dell'Hotel Royal Radisson SAS a Copenhagen: provare per credere. Vi troverà in originale, compresa la Ant Chair, tutti gli oggetti e i mobili che Jacobsen voleva, come e dove li voleva, per un altro dei suoi capolavori d'architettura. Ottenere esattamente ciò che si vuole, come i bambini e Aladino: forse la cosa più difficile per un progettista, ma ancora una di quelle per cui vale la pena progettare.

Ant Chair by Arne Jacobsen
Nobody really knows quite why, but it is a fact that two objects designed by the same person – or even by two different people but with the same resonances and sensitivities, differing only in the tiniest of details – will suffer utterly different fates. Who, for example, has ever seen Mart Stam's chair, regarded by some to be the true ancestor of every tubular steel chair in the world? Yet it is unlikely that any inhabitant of the civilized world has failed to encounter at least one copy of Marcel Breuer's cantilever chair. Why is Starck's solid plastic sofa for Kartell his best seller today, when only dedicated design buffs will remember his Richard III? Produced by Baleri, it also featured a plastic body, and it embodied a brilliant pun on the superficiality of design.
This is not a matter of vulgar copies but of inexplicable similarities (the latest being that between the brand-new iMac and an ingenious sketch by a Dutch amateur) – just as in the Iron Mask, one runs the risk of rotting in oblivion while the other attains superstardom. In the same year that Denmark celebrates Arne Jacobsen's centenary, we also mark the 50th anniversary of the birth of the enigmatic Ant Chair and its gradual metamorphosis (as expected of any invertebrate worthy of the name) from larval form into the insect that is No. 7. Both pieces are produced by the Danish firm Fritz Hansen, and they are perhaps the most famous chairs in the entire history of Scandinavian furniture.
As we know, the Ant Chair was designed for a specific place, the Novo pharmaceutical company canteen, and it represents a brainwave – the intuition, informed by research conducted a few years earlier by the Eameses, that it would be possible to create free, organic shapes from curved plywood. Historical records show that the particular thinning of the form at the point where the seat becomes the back was the ideal solution to the problems posed at the time by gluing technology.
We also know, or at least can guess, that the poetics of a freethinking architect and designer led Jacobsen to the natural inspiration of the ant. But they also allowed him to notice that, for some obscure reason, leaves become thinner at the very point of attachment and maximum tension. What is not so well known is that Fritz Hansen was not very keen on the chair at its inception – they found it too modern and did not put it into production until Novo confirmed its order for 400 units. Nor that the subsequent, even more famous No. 7, a true icon of world design – which sold 7,000,000 specimens and generated countless imitations (including one in a famous photograph showing the model Christine Keeler, protagonist of one of the more lurid political sex scandals of the 20th century, sitting astride it) – is merely a variation on the Ant theme. Jacobsen designed the No. 7 for Radovre Town Hall, but until his death he categorically refused to allow Fritz Hansen to manufacture it on an industrial scale. Of course, after the maestro's demise the company was quick to get to work on turning it into the fetish it has become today, the model so many find it hard to escape – including, many years later, Ross Lovegrove, with his 8 chair for Cappellini, and Vico Magistretti, whose chair, again for Fritz Hansen, successfully developed the theme of the single-piece chair/back.
In fact, the attitude of the manufacturer is somewhat understandable.
The Ant Chair, seen in a perhaps less than perfect photograph taken at an usual frontal angle – with those three legs, which became four in more recent production, and that projecting seat, which seems to stick its tongue out – must have seemed a bit of a caricature. Although not exactly awkward, it would nonetheless have had difficulty facing the sophisticated seating market – communal seating, moreover – on its own.
The No. 7, on the other hand, triumphantly symmetrical, perfectly balanced and almost ordinary by today's standards, really is the quintessence of International Style.
It is one thing to imagine a form as free as it is perfect and as functional as it is original, but it is quite another to produce something that is destined to stay in continuous production for decades, remaining unfailingly popular. Is it, perhaps, that our contemporary eye demands only complete, logical forms, without too many areas of uncertainty? The fact is that a variation (not even greatly recognized by its creator), a logical continuation – indeed simplification – of the original idea, triumphs once more in the collective memory.
The archetype, that which can be invented just once in a lifetime or in a career is not always destined for fame and glory. Those, on the other hand, who are not interested in these arguments, and would simply like to celebrate a great master of design, may visit room 606 in the Hotel Royal Radisson SAS in Copenhagen. There you will find the originals of the Ant Chair and all the other objects and pieces of furniture that Jacobsen wanted – precisely where he wanted them – for another of his architectural masterpieces. Getting exactly what you want is perhaps the hardest thing for a designer, but still one of those things that make the effort worthwhile.

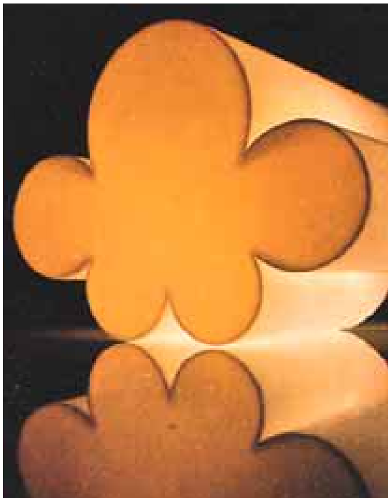




Foto di/Photo by Lewis Morley

Icone degli anni Sessanta: sopra, l'albergo Royal SAS Radisson di Jacobsen a Copenhagen; a destra, Christine Keeler su una copia fantasiosa della sedia 7 per Fritz Hansen

Icons of the seventies: above, the Royal SAS Radisson Hotel by Jacobsen in Copenhagen; right, Christine Keeler on a fanciful copy of the No. 7 chair for Fritz Hansen



Sopra, la lampada Passiflora, in perspex, produzione Design Center. A destra, disegni di lampade alte e basse: tra le altre, Falling Star e Narghilé

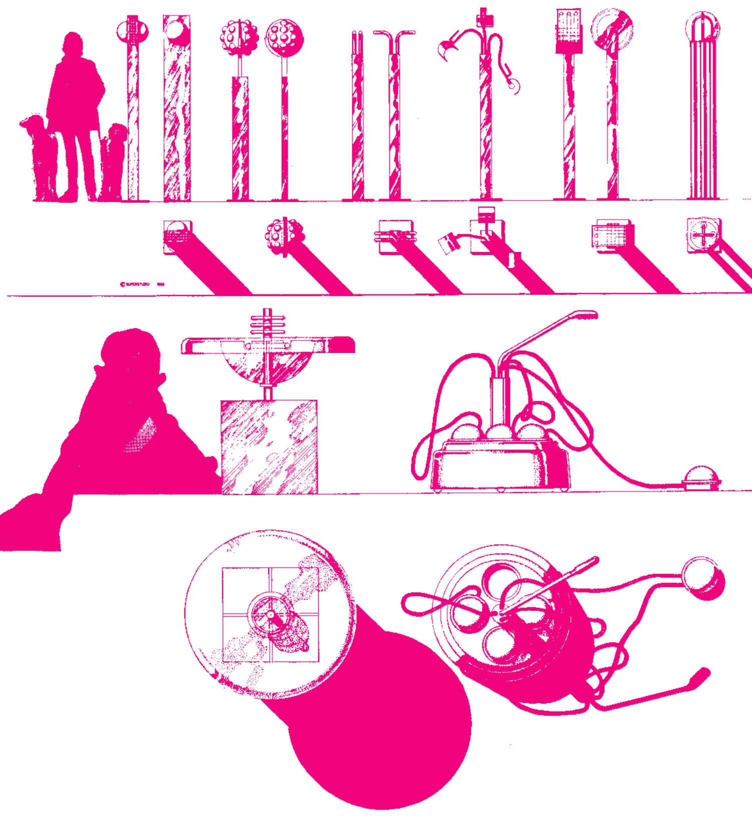
Above, the perspex Passiflora lamp, made by Design Center. Right, drawings of high and low lamps (below, Falling Star and Narghilé)

Domus 475, giugno 1969

déjà vu

Marcello Casanova

Quando nel 1977 Sergio Cammilli pubblica il volume ormai introvabile *Facendo mobili con* – da Archizoom a Vignelli – in cui è raccontata la storia della sua Poltronova, nelle pagine dedicate al Superstudio e all'amico Adolfo Natalini è riportato per intero proprio il testo "Design d'invenzione e design d'evasione", apparso su *Domus* otto anni prima. I diversi oggetti di Superstudio sono descritti su *Domus* come prodotti da Design Center, non ancora Poltronova: ma dal luogo di produzione, la toscanissima Agliana, è ovvio che si tratta del frutto di una collaborazione con Sergio Cammilli. Sono prodotti dalla carica molto Pop, non troppo dissimili da diversi altri coevi, disegnati da altri più o meno coetanei dei membri del Superstudio.
Evidentemente un'immagine vale davvero più di mille parole, ovvero è sempre più facile teorizzare che inventare: ma le teorie del Superstudio sono destinate a fare scuola, ancora ai giorni nostri, per definire postmodernamente il futuro delle città che è poi quello che vediamo oggi. Resta comunque a Cammilli il merito di aver fatto con Poltronova da 'incubatore' alle utopie domestiche del Superstudio.
Prima o poi però le strade, anche per i compagni più allegri e simpatici, si dividono. Sergio Cammilli, senza mai dimenticare il ricordo dell'età dell'oro radicale, tenterà negli anni diversi sentieri molto lontani da quelli delle origini. Adolfo Natalini, come in una favola, viene ritrasformato in architetto con la A maiuscola, squadra e compasso, malta e mattone.
Non si può pensare però che Natalini o i suoi antichi compagni Frassinelli, Magris (Alessandro e Roberto), Poli, Toraldo di Francia abbiano rinnegato pensieri profondi come quelli visualizzati su *Domus*. E quando Sergio Cammilli nel novembre dell'anno scorso se n'è andato, all'improvviso e per sempre, avranno sentito l'identica commozione di tutti quelli che hanno ammirato nel tempo il suo coraggio e la sua tenacia nel "fare mobili con…".



Domus 475, June 1969

When in 1977 Sergio Cammilli published the now unobtainable book *Making Furniture with…* from Archizoom to Vignelli, which told the story of his Poltronova, he quoted in full the text of 'Design of Invention and Design of Evasion' – published in Domus eight years earlier – on the pages devoted to Superstudio and his friend Adolfo Natalini. The various pieces by Superstudio are described in *Domus* as products of Design Center, not yet known as Poltronova. Their place of production, however, the unmistakably Tuscan Agliana, proves they were the obvious fruit of collaboration with Sergio Cammilli. They are products with a very Pop feel about them, though not all that unlike other works realized at the same time by other contemporaries of Cammilli at Superstudio. Clearly a picture is worth more than a thousand words: it is always easier to theorize than to invent. But the theories put forth by Superstudio were to establish an entire school of thought; to this day they define, in a distinctly post-modern way, the future of cities. In any event, it was Cammilli who made Poltronova an 'incubator' for Superstudio's domestic utopias. And in the very early 1970s Zanotta started making Superstudio's Quaderna tables in large numbers. Thus Aurelio Zanotta and Sergio Cammilli were also companions in the same adventure. Sooner or later, however, the ways of even the friendliest companions must part. And so Sergio Cammilli, over the course of time, tried out different paths that lay a long way from his origins. As in a fairy tale, Natalini was turned back into an architect with a capital A, complete with standard-issue square and compass, brick and mortar.
It is unlikely though that Natalini or his former companions Frassinelli, Magris (Alessandro and Roberto), Poli and Toraldo di Francia would have disowned deep thoughts like those visualized in *Domus*. And when Sergio Cammilli departed last November, suddenly and forever, they must have felt the same sadness as everyone who had admired his courage and tenacity in 'making furniture with…'



Ron Arad ha progettato prodotti campioni di vendita per Kartell e Vitra. Insegna al Royal College of Art di Londra

Ron Arad has produced best selling products for Kartell and Vitra. He is a professor at the Royal College of Art

Ron Arad

cinque cose
five things

1 www. yugop.com
Uno stupefacente sito interattivo giapponese, in cui Internet diventa un vero mezzo di comunicazione: fatto da un solo grafico (che mi dicono assomigliare a una specie di operaio) garantisce ore di divertimento e merita visite regolari. Ci sono sempre nuove delizie: provate a scaricare il salvaschermo, che sembra un orologio.

2 Il triciclo di Ben Wilson
Realizzato da uno studente del Royal College, permette ai bambini con handicap motori di andare in bicicletta, per la prima volta: un ottimo progetto.

3 Mercato del pesce di Tokyo
Straripa di gigantesche carcasse di tonni, ma piacerà anche ai vegetariani: vicino c'è un ortomercato. Il caos, ma un caos con un fantastico senso dell'ordine. L'occhio vede cose straordinarie in qualsiasi minimo dettaglio, per poi zoomare avanti e indietro e vederne altre, a ogni scala. Un posto per vedere i giapponesi felici, senza nessuna crisi d'identità. E funziona, non c'è niente che non funzioni.

4 APOC
Questo nuovo concetto di abito in un pezzo solo di Issey Miyake (soprattutto nelle parti ancora allo studio) è uno degli sviluppi più significativi dell'industrial design da molto tempo a questa parte. Si può letteralmente 'estrudere' un capo d'abbigliamento: mi fa veramente invidia.

5 La mia nuova S-cargo
Non così nuova, ma nuova. Solamente non capisco perché non è stata realizzata più seriamente. Senza fronzoli e fuffa, è tutto quello che veramente dovrebbe essere un'auto. Allora perché è ancora soltanto una concept car? Potrei perfino prenderne un'altra.

1 www. yugop.com
It's an amazing interactive Web site where the Web site really is the medium. It's done by a Japanese graphic designer who I am told looks like a salaryman, but it's hours of fun and worth going regularly. There are new delights every time. Try downloading the screen saver that looks like a clock.





2 Ben Wilson's trike
This was done by a student at the RCA, and it's allowed a handicapped young kid to be able to ride a bike for the first time. It's a project that is all good.

3 Tokyo Fish Market at Tskuji
It's full of giant tuna carcasses, but even vegetarians can enjoy it; there is a vegetable market attached. It's chaos, but chaos with a fantastic sense of order.
You can see something amazing in every little pixel of detail and then zoom in and out to see it at every scale. It's the place to see happy Japanese people without identity crises. And it all works. There is nothing that doesn't work.

4 APOC
Issey Miyake's 'a piece of cloth' project, especially what is coming in the future, is one of the most significant developments in industrial design for a very long time. They can literally extrude a piece of cloth to make clothes out of it. It's something that makes me jealous.

5 My new S-cargo
It's not so new, but it is new. The only thing that I don't understand about it is why they didn't make it more seriously. It's free of frills and fluff, and it's everything you want a car to be. So why is it still just a running concept car? I might even get another one.

Editoriale

Qual è il fine della Biennale di Architettura di Venezia? Da queste pagine si preferisce di solito evitare la prima persona singolare, ma questo mese credo sia il caso che io mi dichiari in modo più diretto. Sto cercando infatti di rispondere alla domanda non solo come direttore di *Domus*, guardando cioè le cose dall'esterno, ma anche da un punto di vista più personale, come direttore della Biennale d'Architettura di Venezia per l'edizione di quest'anno, che si aprirà nel prossimo settembre.
La Biennale d'Architettura ancora oggi più memorabile fu proprio la prima. *La Presenza del Passato* – questo era il titolo – arrivò giusto in tempo, prima che si infrangesse la grande ondata del postmodernismo. Nel bene e nel male, quella mostra sembrò racchiudere in sé un momento architettonico molto particolare: sembrò creare gli eventi, oltre che rifletterli. Segnata dalla spettacolare Strada Novissima – con facciate individuali allineate lungo la strada costruita ad hoc nelle Corderie dell'Arsenale e progettate, fra gli altri, da Michael Graves, Hans Hollein, Leon Krier e, non dimentichiamolo, Rem Koolhaas – fu una manifestazione capace di agire su due livelli: come esposizione di un peso notevole per tutta la comunità degli architetti e insieme come autentico evento, aperto a un pubblico più ampio.
È certamente questo un obiettivo ambizioso, per cui vale la pena impegnarsi attivamente: ma il fatto è che non è possibile inventare, a comando, un movimento architettonico ogni due anni.
Una Biennale dovrebbe essere al tempo stesso accattivante, provocatoria e costruttiva. Dovrebbe offrire ai visitatori un'esperienza impossibile altrove. La Biennale del prossimo settembre – intitolata *Next* – intende esplorare i progetti che saranno all'ordine del giorno nei dieci anni a venire, focalizzandosi sulle opere in corso di costruzione, non ancora finite. L'ambizione è quella di individuare, più che gli architetti, i progetti che in qualche modo cambieranno il nostro modo di vedere e capire ciò che può essere l'architettura.

Editorial What is the Venice Architecture Biennale for?
This column prefers to avoid the first person singular, but this month it is time to declare an interest.
I am attempting to answer that question not simply as the editor of *Domus*, looking in from the outside, but also from a much more personal viewpoint, as the director of this year's Architecture Biennale which opens in September.
The most memorable Biennale in Venice to date was the first. *The Presence of the Past* came just ahead of the breaking of the wave of post modernism. For better or worse, the exhibition seemed to encapsulate a very particular architectural moment, to shape as well as to reflect events. And with the spectacular Strada Novissima as its centre piece, with individual bays in a specially constructed street in the Arsenale's Corderia designed by Michael Graves, Hans Hollein, Leon Krier - and let us not forget, Rem Koolhaas, among others, it was a Biennale that was able to work on two levels, as an exhibition with a certain authority in the architectural community, but also as an event with revelance to the wider world.
That seems like an eminently worthwhile ambition. But it is not possible to invent a new architectural movement every two years to order.
A Biennale should be engaging as well as provocative and constructive. It should offer an experience that visitors cannot find elsewhere. For the Biennale in September, which is titled *Next*, the intention is to explore the projects that will set the agenda for the decade to come by focussing on work that is actually in the course of construction, but which is not yet complete. The ambition is to identify projects rather than architects that will in some way change our understanding of what architecture can be.

Gli autori di questo numero/
Contributors to this issue:

Michael Moran ha iniziato la sua carriera a Los Angeles, nello studio di Frank Gehry. Lavora come fotografo a New York
Michael Moran began his career working in Frank Gehry's studio in Los Angeles. He is now a photographer based in New York

Thomas Daniell, architetto, lavora a Kyoto
Thomas Daniell is an architect working in Kyoto

Cecilia Bolognesi è architetto e dottore di ricerca. Insegna presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano
Cecilia Bolognesi has a researh doctorate and teaches in the school of civil architecture at the Polytechnic of Milan

Alice Rawsthorn è direttore del Design Museum di Londra e autrice di una biografia su Yves St. Laurent
Alice Rawsthorn is the director of the Design Museum in London, and the author of a biography of Yves St. Laurent

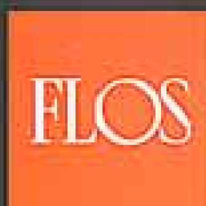
Si ringrazia/With thanks to:
Karen Levine, Catherine Drouin-Prouvé

Traduttori/Translations:
Paolo Cecchetto, Barbara Fisher, Laura Iasci, Charles McMillen, Carla Russo, Michael Scuffil, Virginia Shuey, Rodney Stringer

domus
845






FLOS
www.flos.net